Dossier 40

Carson, Izquierdo, Fondebrider, Bonnefoy, Jorge, Farrell, Enriquez, Escobar, Santos, Santiváñez, Tenorio, Borrás, Chefjec, Rodríguez, De Biasi, Bortagaray y Falco.

Cátedra Abierta UDP
en homenaje a Roberto Bolaño 2018

Dossier 40

Carson, Izquierdo, Fondebrider, Bonnefoy, Jorge, Farrell, Enriquez, Escobar, Santos, Santiváñez, Tenorio, Borrás, Chefjec, Rodríguez, De Biasi, Bortagaray y Falco.

Cátedra Abierta UDP en
homenaje a Roberto Bolaño 2018

Presentaciones de:
Yenny Cáceres, Alberto Fuguet, Mauricio Electorat, Vera Fonseca, Kurt Folch, Álvaro Bisama, Isabel Plant, Paula Ilabaca, Carmen García, Rodrigo Rojas, Roberto Careaga, Federico Galende, Evelyn Erlij, Verónica Zondek, Gonzalo Maier y Simón Soto.

Revista Dossier N°40
Marzo de 2019
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.
Editora
Andrea Palet
Editor de las ediciones de Cátedra Abierta
Rodrigo Rojas
Consejo editorial
Álvaro Bisama
Javier Cercas
Alejandra Costamagna
Leila Guerriero
Rafael Gumucio
Andrea Insunza
Cristián Leporati
Julio Ortega
Rodrigo Rojas
Francisca Skoknic
Alejandro Zambra
Asistente editorial
M. Lucía Miranda

Diseño
Rioseco & Gaggero
Fotografía
Archivo Universidad Diego Portales

Impreso en A Impresores
ISSN: 0718-3011
Inscripción en el 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 2018

4
Apuntes sobre el periodismo cultural. *Yenny Cáceres*
Periodismo Cultural
Jorge Fondebrider

14
Chiriboga: un personaje palpable
Javier Izquierdo
Conversación con Alberto Fuguet

23
Escribir en francés, cuando es una lengua con sabor a guayaba
Miguel Bonnefoy
Conversación con Mauricio Electorat

30
Un ovillo arrojado al lector. *Vera Fonseca*
Más Allá de la Lengua. Una visión portuguesa.
Lidia Jorge

40
Michael Farrell: trazando poéticas del hemisferio sur. *Kurt Folch*
Contraimperio: desasentamiento y poética australiana contemporánea
Michael Farrell

49
La mitología del susurro. *Álvaro Bisama*
La escritora joven
Mariana Enriquez

55
La vida misma al aire. *Isabel Plant*
Escribir ficción con ínfulas de periodista y ser mujer en la era del #MeToo
Melba Escobar

66
Nunca más. *Paula Ilabaca*
¿Quién le teme a la literatura?: Raza, Caribe y lectura en el siglo XXI
Mayra Santos

75
El lenguaje: la ciudad donde todo comienza. *Carmen García*
Apuntes para un arte poética del neobarroco latinoamericano
Roger Santiváñez

83
Un mapa distinto a la razón. *Rodrigo Rojas*
El sonido del trazo. Notas al vuelo.
Antonio Tenorio

89
La biografía en un catálogo. *Roberto Careaga*
Fiarse de uno mismo: intuición y edición
Manuel Borrás

96
Narrar la mitad incierta. *Federico Galende*
Cuando vemos la escritura temblar
Sergio Chefjec

107
Algo más que rayas de tinta en un papel
Gabriel Rodríguez
Conversación con Álvaro Bisama

111
Nostalgia del papel. *Evelyn Erlij*
La vuelta al mundo del papel
Pierre-Marc de Biasi

117
Ni clásica ni rupturista, sino poesía expandida. *Verónica Zondek*
El desierto después de Proust
Anne Carson

124
Inés Bortagaray, aventurera. *Gonzalo Maier*
De expediciones, extravíos, exclamaciones
Inés Bortagaray

133
Breve tratado sobre la naturaleza. *Simón Soto*
La forma de la narración
Federico Falco

Fondebrider

Apuntes sobre el periodismo cultural

Presentación de Yenny Cáceres

El periodismo cultural es un monstruo sin cabeza. Es un saco roto en el que entra todo y nada. Mucha literatura, demasiada para mi gusto, artes de todo tipo, crónica social, urbana, gastronómica, y en el caso chileno, hasta la religión y las encíclicas papales. El periodismo cultural es el patio trasero de las redacciones. Somos los más ninguneados, mal pagados y prescindibles de los medios. El periodismo cultural es una quimera, quizá. Ante tantas dudas, unas pocas certezas:

El periodismo cultural no es hacer relaciones públicas.

El periodismo cultural no es escribir para los amigos.

El periodismo cultural debe rehuir de las etiquetas, de baja o alta cultura.

El periodismo cultural necesita mentes inquietas.

El periodismo cultural tiene que salir a la calle, escuchar.

El periodismo cultural se alimenta, más que nada, de la pasión.

Pero también el periodismo cultural es un sobreviviente. Una especie en extinción.

Eso intuimos del sugerente título que Jorge Fondebrider (Buenos Aires, 1956) escogió para su presentación de hoy: *El fin del periodismo cultural*.

Fondebrider es un ejemplar único de esta especie. Poeta, ensayista, traductor y, antes que nada, lector. Un lector curioso, que a los 15 años lee *El gran Gatsby*, vive una epifanía y descubre el poder de las palabras. Un traductor igualmente curioso, que con impulso adolescente empieza a traducir canciones de los Beatles, sin imaginar que ahí estaba el comienzo de un camino

largo y sinuoso, con desafíos titánicos, como lo fue su traducción de *Madame Bovary* de Flaubert, que publicó Eterna Cadencia en una versión anotada y que es el resultado de un trabajo de investigación tan arduo como inspirador. Y antes, o quizá después de todo lo anterior, Jorge es un periodista cultural curioso. Colaborador de distintos medios, el más sorprendente quizá, para nuestra triste realidad chilena, es *Diario de poesía*, una publicación que fue paradigmática en Argentina, con un tiraje de hasta cinco mil ejemplares, y dedicada, créanlo, a la poesía.

Como ensayista, Fondebrider es autor de *Historia de los hombres lobo*. Un título nada metafórico. Es precisamente un ensayo sobre los hombres lobos y el significado de este mito a través de distintas culturas, que ha tenido varias ediciones, la última publicada por Sexto Piso en México, y también está disponible en Chile, editado por LOM.

Jorge Fondebrider ha sido un más que entusiasta colaborador con LOM. Compilador de varios títulos de esta editorial: *Una antología de la poesía argentina*, *Poetas que traducen poesía*, *Cómo se empieza a narrar* y uno que para mí es la síntesis perfecta de este Jorge el curioso: *Cómo se ordena una biblioteca*. Jorge se hace esa pregunta, en apariencia tan simple y banal, pero que a la vez, resulta muy relevadora. Jorge le hace esa pregunta a varios escritores e intelectuales, como el historiador chileno Rafael Sagredo, y los escritores mexicanos Margo Glantz y Juan Villoro. "Cualquier biblioteca que se precio de serlo es un cuerpo vivo en permanente mutación", escribe Fondebrider en ese prólogo, que finaliza con una interpelación a los lectores, con una pregunta tan decisiva como juguetona: "¿En qué sector de su biblioteca va a ubicar este libro?".

Periodismo Cultural

Jorge Fondebrider

Vamos a hablar de Latinoamérica porque en otras latitudes el periodismo cultural sigue teniendo una importancia enorme, sigue funcionando muy bien y de hecho en muchos países, por ejemplo, anglosajones, e incluso en Francia, se publican diarios y revistas que no tienen fotografías o que tienen dibujos muy chiquitos, o sea, la gente aún lee las letras. Me parece que es un dato interesante que lamentablemente en América Latina cada día importa menos, pero que en otras latitudes sigue vivo. Publicaciones como *London Review of Books* o *The Times Literary Supplement* son realmente referencias, guías y formas de orientarse en un mundo que está lleno de libros y que necesita que haya mediadores para poder poner orden en toda esta cuestión, y ya estoy adelantando otro tipo de cosas porque de qué hablamos cuando hablamos de periodismo cultural, lo más simple sería pensar: "Bueno estamos hablando del periodismo que se refiere a la cultura".

Hoy en día dentro del término cultura entran muchísimas más cosas que las que entraban hace 50 años, muchas más que hace 100 años y así sucesivamente. A tal punto ocurre esto que en un determinado momento la cultura necesita de subdivisiones y esas subdivisiones no necesariamente son buenas como cuando por ejemplo el teatro o las artes performáticas en general, incluida la música, salen de los suplementos de cultura y pasan a los suplementos de espectáculos donde se codean muy rápidamente con la bataclana de moda ese año o la porquería de Reguetón que esté dando vueltas. Son cosas completamente distintas y que le quitan, si se quiere, dignidad a algo que en principio debería tenerla.

El problema está también en circunscribirnos, vamos a hacerlo de todas formas, vamos a pensar que de alguna manera el periodismo cultural del que estamos hablando se acerca fundamentalmente de una manera al periodismo gráfico, va a estar dentro de diarios y revistas de gran tirada, no lo vamos a pensar en términos de las revistas especializadas, para la gente que en última instancia se especializa en los temas que se van a tratar. Vamos a pensar en algo que cumpla justamente la función de mediar entre la producción simbólica y, los que, llegado el caso, pueden ser usuarios de esa producción simbólica. Todas estas cosas no ocurren en medio de la nada, necesitan de un contexto, y ese contexto excede con mucho lo que tiene que ver con la cultura propiamente dicha, e incluye otra serie de elementos que no necesariamente son tan agradables. Así que voy a la parte más aburrida, y me voy a preocupar de dar datos muy concretos y algunas estadísticas.

Comienzo hablando de los dos grandes grupos que existen en el mundo editorial, Penguin Random House tiene su sede principal en la Penguin Random House Tower de New York, Bertelsmann es actualmente propietaria del 53% de la empresa. En 2006 la división facturó 3.361 millones de euros. Penguin Random House grupo editorial es la división, en lengua castellana. Antes de decirles esto, Bertelsmann es un grupo empresarial alemán, ese grupo empresarial alemán funciona desde 1835, empezó siendo una editorial, y después pasó a ser un grupo, a partir de la Segunda Guerra mundial, que lo dirigió un tal Reinhard Mohn, y que lo transformó en una gran corporación. En el ejercicio fiscal del 2015 las principales divisiones de la empresa de Bertelsmann eran RTL Group, Penguin Random House, Gruner y Jahn, BGM Arvato, Bertelsmann Education Group, y Bertelsmann investments.

Universal, que era parte de Bertelsmann, es la dueña, aproximadamente de cerca de 50 o 60 sellos discográficos, que en un determinado momento se los vendió a Sony y se quedó con los derechos con la venta de derechos de autor. Vale decir, cada vez que ustedes escuchan en la radio algo, le están pagando a Bertelsmann. Alguno de

los artistas que tiene Bertelsmann: Gloria Trevi, Julieta Venegas, Milli Vanilli, Modern Talking, Shania Twain, Christina Aguilera, Coldplay, Yellowcard, la lista es infinita, The Cure, Elvis Costelo, etc. Bertelsmann es una gran empresa, y dentro de esa empresa hay una serie de pequeñas empresas constituidas en grupo. Uno de ellos es justamente el grupo editorial. De todas las divisiones nombradas, Penguin Random House es el mayor grupo editorial del mundo. En 1998, con la adquisición de Random House, se convirtió en el mayor grupo editorial de habla inglesa. A la empresa pertenecen unas 250 editoriales en los 5 continentes, entre ellas, además de Random House, y Penguin Books, están Doubleday, Knopf, y Viking. Ahora bien, el grupo editorial alemán Random House con sede en Munich, no forma parte de Penguin Random House, pero forma parte de la misma división en Bertelsmann.

Yo les había dicho recién, justamente, la cantidad que Bertelsmann había ganado en un año fiscal. Bertelsmann como Penguin Random House. Este Penguin Random House Group tiene oficinas y filiales en Barcelona, Madrid y Pallejá, dentro de España. En Buenos Aires, en Argentina. En Santiago, en Chile. En Bogotá, en Colombia. En el DF en México. En Lima, en Perú. En Montevideo, en Uruguay. En Lisboa, en Portugal. En Miami, en los Estados Unidos.diversas partes del mundo. Penguin Random House grupo editorial, es dueña de los sellos: Aguilar, Arena, Blok, Beascoa, Caballo de Troya, Caligrama, Cisne, Cliper, Collins, Companhia das Letras de Brasil, Conecta, Debate, De Bolsillo, Flash, Grijalbo, Literatura Random House, Lumen, Montena, Nova, Nube de Tinta, Origen, Origen Kids, Penguin Classics, Plaza & Janés, Random Comics, Reservoir Books, Rosa de Vents en Catalunia, Sudamericana, Taurus y Vergara, además de los sellos que forman parte de Santillana Ediciones Generales, que son: Alfaguara, Taurus, Suma de Letras, Altea, Fontanar, Objetiva y Punto de Lectura. Previamente del grupo Prisa, otro grupo español, al que también pertenece el diario El País de Madrid, el diario deportivo As, y el diario económico Cinco Días, las revista Cinemanía, Gentelman, Car, Claves, Revista 40, y Rolling Stone, además 18 estaciones de radio distribuidas entre España, Portugal, Estados Unidos e Hispanoamérica. En Chile la estación es ADN Radio, luego del desembolso de 72 millones de euros.

En 2016, Penguin Random House produjo un sismo en el mundo de la edición en castellano, al adquirir por 40 millones de euros Ediciones B que pertenecía al Grupo Z, y que, para mayores datos, es poseedor de los diarios El Periódico, que se publica en Aragón, Cataluña, Valencia, Islas Baleares, y Extremadura. Ediciones propias para cada lugar, la Crónica de Badajos, los diarios deportivos Sport, y La Grada, y La revista Autohebdo Sport, Cuore, Sitio, Digital Camera, Photoshop Práctico, Interviu, Primera Línea, Tiempo, Viajar, Woman Madame Figaro, Shopping, In touch, Boing, Neox Kids Magazine, Disney Channel Revista Oficial, Cartoon Network Magazine y Geronimo Stilton Revista Oficial.

Ediciones B cedió asimismo Penguin Random House, sus casas matrices en Madrid, además de sus filiales en Argentina, Colombia, México, Venezuela, Ecuador, Chile y Uruguay. Su fondo editorial se compone de B Comic, B de Bolsillo, B de Books, B, Plan B, y Bruguera. En la actualidad Penguin Random House edita en el mundo más de 15 mil títulos nuevos cada año, y tiene unas ventas de 800 millones de libros. La compañía cuenta con el 22% del mercado en español, pero su mayor estrategia de expansión está puesta en Latinoamérica.

Por su parte el grupo Planeta es un grupo multimedia español con sede en Madrid. Aglutina a empresas en 6 áreas de negocio diferente (editorial, coleccionables, formación, venta directa, audiovisual, y medios de comunicación) en 25 países del entorno del habla hispana y francesa. Tiene su origen en la Editorial Planeta, fundada en 1949 en Barcelona, que sigue siendo el buque insignia del grupo. El grupo Planeta aglutina a más de 100 empresas de 7 áreas de negocio diferentes, de las que destacan 64 editoriales que convierten a Planeta en el primer grupo editorial en lengua española, y el décimo en el mundo. Además del área editorial, el grupo actúa en las áreas de coleccionables, formación, venta directa, enseñanza a distancia, audiovisual y medios de comunicación, etc.

A febrero del 2017, el grupo editorial incluía Editorial Planeta, Editorial Espasa, Editorial Destino, Ediciones Temas de hoy, Editorial Seix Barral, Backlist, Bronce, Mr. Ediciones, Emecé, Alienta Editorial, Gestión 2000, Deusto, Para Dummies, Geo Planeta, Lunwering Editores, Planeta Comic, Libros Cúpula, Lectura plus, Ediciones Minotauro, Timun Mas Narrativa,

Esencia, Zenith, Crítica, Ariel, Ediciones Península, Salsa Books, Ediciones Paidós, Luciérnaga, Ediciones Oniro, Destino Infantil & Juvenil, Timun Mas Infantil, Planeta Lector, Noguer, Oniro Infantil, Yoyo, Libros Disney, Planeta Junior, Booket, Austral, Click Ediciones, Scyla eBooks, Zafiro eBooks, Tusquest Editores, Maxi Tusquest.

Planeta es además dueña del 64% del Grup 62, el mayor grupo editor en lengua catalana, las editoriales de coleccionables Planeta DeAgostini, y Ediciones Altaya. Entre otros negocios, también tiene la cadena de librerías Casa del Libro, (con unas 30 filiales en España), edita el diario La Razón, y las revistas Gracia, Interiores, Lonely Planet Traveller, Physchologies, Historia y vida, Dapper y Playboy. También gestiona Atresmedia, un grupo multimedia que cuenta con 3 emisoras de radio, Onda 0, Europa FM y Onda Melodía, y varios canales de televisión: Antena 3, La Sexta, Neox, Nova, Atreseries y Mega. El grupo Planeta concentra aproximadamente el 24% del total del mercado de libros en España.

Dicho esto, considérese que según señala la periodista Lucía Litjmaer en su nota "La ¿imparable? Concentración del mercado español", oportunamente publicada en El Diario.es, el 12 de mayo del 2017, "En España, hay 3.109 editoriales privadas. Una de cada tres editoriales está relacionada con un gran grupo, lo cual afecta directamente a su producción editorial, y a la de sus competidores".

Por su parte, Paula Carroto, en su artículo "Dos gigantes y miles de enanitos", publicados en El País, de Madrid, el 9 de abril del 2017, dice que luego de corroborar los porcentajes del mercado, que corresponden a Penguin Random House y Planeta, anotaba: "Entre los dos se llevan casi la mitad de la tarta, ya que el resto se lo reparten principalmente los sellos de los libros de texto con un 23%, más el libro técnico y religioso, y también las editoriales independientes que publican libros literarios".

La periodista entonces se pregunta: "Y mientras dos dirimen por arriba, ¿qué ocurre con el resto de los sellos que publican literatura? La conclusión es la paulatina desaparición de la clase media. Porque entre estos más de 2000 sellos apenas quedan ya editoriales independientes de estatura media, sellos que publican entorno a los 100 libros al año (las más grandes publican más de 700): Siruela, Salamandra, Roca Editorial, Acantilado, RBA. Otras como Anaya ya forman parte de un gran grupo, en este caso de la francesa Hachette, y Anagrama ya está controlada en un 99% por el italiano Feltrinelli. 'Yo me siento como en la Galia', sostiene Blanca Rosa Roca, de Roca Editorial, que además indica que con la concentración se recrudece esta compra de derechos: 'Yo puedo encontrar un libro, pero si, por ejemplo, es de Hachette, primero se ofrece a las editoriales del grupo, y luego al resto'.

Y hay consecuencias. La primera, y la que ya sucede, es la monopolización de las listas de los más vendidos. Entre los diez títulos que se suelen publicar habitualmente no hay casi ninguno que no pertenezca a los dos grandes grupos editoriales. 'A veces entra alguno, pero es un tipo de *best seller* cercano al espíritu Planeta [o Random]. Tienes que imitar el modelo de las grandes, que además lo están marcando los departamentos de *marketing*' asegura la editora italiana Donatella Ianuzzi, de Gallo Nero. Ella, sin embargo, asegura estar en una liga muy diferente: la de los editores unipersonales. Como el caso de Víctor Gomollón, de Jekyll y Jill, que asegura: 'Y yo mismo soy la editorial y únicamente dependo de mi banco'. Ellos estarían en ese enorme grupo, el más bajo en el escalafón, pero el más numeroso, que apenas produce entre 20 y 30 libros al año, si llega en ocasiones. Y bajo el síndrome de la supervivencia. La segunda consecuencia, según editores y expertos, es la pérdida de la bibliodiversidad".

A este respecto, María Zuil, y Ángel Villarino, en "(Casi) todo lo que lees lo editan estas dos multinacionales", es un artículo que lo publicaron en El Confidencial de España, observan: "Las estanterías de las librerías, sobre todo de las grandes, son cada vez menos variadas en lo que a editoriales se refiere. Los mejores espacios los monopolizan estas grandes firmas, que directamente compran las zonas que quieren ocupar, garantizando que siempre habrá libros suyos en los mejores puestos". Y agregan: 'Además la concentración de la demanda en grandes librerías como la Casa del Libro, Amazon, El Corte Inglés, o la Fnac, también está determinado la carrera por ver quién abarca más mercado. "Estos macropuntos de venta les están obligando a ser cada vez más grandes para poder ofrecer de todo, negociar desde una posición de fuerza y venderles desde comics hasta novela negra, el mayor volumen posible", Señala Antonio María Ávila, director de la Federación del Gremio de

Editores de España. Tanto en Planeta como en Random House parten de la base que en un entorno en que las multinacionales son cada vez más grandes, la única manera de sobrevivir es ir sumando para poder competir y desenvolverse en el día a día. Y más en la industria del libro donde, apuntan, el mercado va más allá de España. 'No existe el negocio editorial en España, sino en español, que abarca a muchos más países', dicen". En su conclusión añaden: "A pesar de las recientes adquisiciones la concentración en España todavía no ha llegado a los niveles de países como Alemania, Francia, o Italia. Según cálculos del director del Gremio de Editores, Random y Planeta acaparan el 70% de la facturación tras la adquisición de Ediciones B, pero sólo el 40% de la producción en edición editorial (sin contar libros de texto, jurídicos o religiosos). El motivo es que sigue existiendo un gran tejido de pequeñas editoriales que mantienen la variedad, un ecosistema siempre en peligro y que depende mucho de la determinación y el riesgo asumido por los pequeños editores independientes".

El libro no es un negocio. El libro con toda la fuerza le deja a un editor, entre el 30 y el 20% del valor de las ventas, la parte del león la tiene la distribución y luego las librerías. El libro, entonces, durante muchísimos años, yo diría prácticamente hasta la década del 50', fue un modo de vida, una forma de ganarse la vida y no un negocio. ¿Cuándo empieza a ser un negocio el libro? cuando no importa que se vendan los libros, lo que importa es que existan para otra cosa. Bertelsmann es una empresa alemana, cuando España entra en el mercado común, Bertelsmann, por ejemplo, publica un mismo libro en 6 colecciones distintas a distintos precios. El mercado español no puede recibir eso porque no hay quien lo compre, ¿y por qué se publica entonces? Porque un banco alemán utiliza una editorial española que forma parte del mismo grupo del banco alemán para hacer desgravación impositiva. Entonces, por cada libro que se publique tienen desgravación impositiva sobre las ventas de otro tipo de cosas que no tienen nada que ver con la literatura.

Ahora, si hay un negocio vamos a explotarlo hasta las últimas consecuencias. ¿Qué es lo que hacen entonces las multinacionales del libro que no venden lo que venden? En España, y normalmente el circuito del libro hace que un libro exista en librería durante tres meses, si a los tres meses el libro no se vendió se devuelve a la editorial, porque normalmente no se vende en firme, sino que se lo da en consignación, y la editorial lo que suele hacer es transformarlo en pasta de papel para hacer nuevos libros. Salvo contados casos, los libros no entran en un catálogo para existir, entran en un catálogo para desaparecer muy rápidamente. No todos los libros desaparecen rápidamente, pero tampoco, no todos los libros que no desaparecen se venden. Entonces, ¿qué hacen las multinacionales? Las multinacionales que tienen filiales en América Latina nos inundan con la basura que no pudieron vender en España. Entonces, venden esos libros con damping, vale decir, compitiendo ilegalmente y de manera completamente desleal con la mayor parte de las editoras de nuestros países, y entonces presentan balances en España perfectamente limpios porque, supuestamente, vendieron todo. En realidad, no vendieron nada, lo que hicieron es mandarlo a las filiales, y en las filiales las ponen en oferta en las ferias del libro, los grandes stands de distribución, etc., o en las librerías que venden exclusivamente ofertas a un precio vil que compite, deslealmente, con lo que le cuesta, a una editorial chilena, en este caso, publicar un libro.

Están también las editoriales independientes que responden a una lógica completamente distinta, en su libro *Independientes ¿de qué?* es un libro que recomiendo su lectura, que publicaron para el Fondo De Cultura Económica Hernán López Winne, y Víctor Malumían. Son los editores de una editorial argentina independiente que se llama Godot, que se ocuparon de entrevistar aproximadamente hacia un centenar de editores latinoamericanos de pequeñas editoriales para determinar qué es un libro independiente, y cómo defender a los libros independientes.

Ellos se preguntan, y les preguntan a los otros editores, ¿en qué consiste la mencionada independencia? Y como es de esperarse no existe una definición única, por lo tanto, ambos autores proponen un recorte del objeto que se concentran en una serie de ítems, un catálogo definido, un diseño editorial independiente, una calidad de fabricación, una evolución editorial, un aporte a la bibliodiversidad, y una heterogeneidad geográfica. Eso sería lo que determina de acuerdo con lo que se pudo colegir de todas estas opiniones lo que es una editorial independiente. El problema con las editoriales independientes es que, cuando uno lo dice, inmediatamente se

piensa en dos chicos que juntan unos papeles y arman un librito, pero editoriales independientes pueden ser muy grandes, ustedes tienen acá el caso de LOM, que probablemente sea la editorial independiente más grande de toda América Latina, y que por otro lado, por su catálogo, puede competir perfectamente bien con editoriales no independientes como el Fondo De Cultura Económica que forma parte del Estado mexicano, o Siglo XXI, que es una editorial privada de España, del Fondo De Cultura Económica. Entonces, dentro del paquete de editores independientes entran muchas cosas distintas, pero lo importante son estas categorías de las que estamos hablando. Ellos escriben: "una editorial que solamente publica títulos y temáticas que otras editoriales ya han publicado, no propone una puesta ideológica, sino de mercado. Quienes cumplen con la primera propuesta poseen catálogos que sorprenden por publicar lo desconocido, ya sea por inhallable, ya sea por proponer autores inéditos. Se suma entonces un elemento que me parece interesante, es que un editor independiente corre riesgos que normalmente aquellos que operan sobre seguro no los corren. ¿En qué consisten esos riesgos? Justamente en no recorrer caminos trillados, en no ir sobre aquello que ya fue aprobado previamente y que se sabe ya exitoso, sino buscar entre lo nuevo, o entre lo muy antiguo aquellas cosas que, de alguna manera, están por descubrirse, o por redescubrirse.

Hice esta pequeña introducción para que se entienda que las toneladas de papel que llegan a una redacción de un diario, o de una revista especializada o no, no son ingenuas, o sea, un grupo editorial como Penguin Random House debe publicar aproximadamente (hablo de caso argentino porque lo conozco, porque recibo las listas todos los meses) cerca de 40 títulos nuevos, lo mismo pasa con Planeta, 80 títulos nuevos. Tengo el acceso por haber sido periodista cultural en un medio grande, trabajé nueve años en la revista Ñ, por ejemplo, de poder elegir lo que se publica qué libros quiero que me manden, me muestren la lista, yo marco, llamo por teléfono, mando un mail, y digo: "me mandaste tal o cual cosa" al jefe de prensa, y el jefe de prensa lo entrega sin ningún tipo de problema. Me ha ocurrido no un mes, sino que muchos meses, que de 80 títulos nuevos que salieron no marcar ni uno solo, porque no hay uno sólo que me interese. Vale decir, hay que establecer también una diferencia entre que todos los objetos que llamamos libros no contienen lo que necesariamente le interesa al periodismo cultural.

No estoy hablando acá de un manual sobre aeromodelismo, o un libro de química adaptado para la comprensión de la ama de casa, estoy hablando de libros que en última instancia llegan a una redacción, y uno se pregunta para qué me mandan esto. ¿Para qué llega a la redacción un libro de Pilar Sordo? O ¿para que llega a la redacción un libro de Jorge Bucay? O ¿para qué llega a la redacción un libro de Paulo Coelho? Quiero decir, todo eso es basura que tiene lugar en alguna otra parte de estos basureros que existen en los medios periodísticos, pero que no tienen nada que ver con la cultura. Esta avalancha obliga a que, en definitiva, uno tenga que hacer ya una primera separación, pero muchas veces esa primera separación uno no la puede hacer porque hay un jefe de redacción que tiene una mujer que hiso un curso con Bucay o con Pilar Sordo y le dice: "ay, sería tan lindo…" y entonces viene la orden de una persona que se recibió de la carrera de letras o en filosofía, y todo lo demás, y que tiene que escribir una reseña sobre eso. Voy a dar otro caso, también que a mí me pareció muy interesante vinculado a este tipo de cuestiones. Hablando seriamente uno no puede considerar en los mismos términos que va a considerar a García Marqués a Isabel Allende, que vende más que García Márquez. Una vez obtuve una sorpresa muy grande a través de una compañera en una redacción, que dedicó una página a un libro de Isabel Allende, y lo hizo no tratándolo como literatura, sino que hablando del tipo de producto que era y para aquello para lo cual servía, y lo que trataba de chequear en su reseña era qué tan eficiente era para aquello a lo que estaba destinado ese libro, no tratándolo como literatura porque era un chiste. Entonces, frente a ese tipo de cuestiones, lo que quiero decir es que las presiones que existen para que un periodista cultural se ocupe de un tipo determinado de temas, o de determinado tipo de títulos, es tan grande, que muchas veces esos títulos que realmente importan desaparecen. Y hay otro tipo de fenómenos también que tienen que ver con cuestiones que a mí me parecen súper centrales en el desarrollo y en la salud de la cultura de un país. No veo una razón salvo que se trate de una razón comercial, y una razón comercial ficticia, para que uno le tenga que hacer el caldo gordo

a una empresa multinacional que en última instancia no tiene ningún interés en vender el libro, sino para estos fines espurios a los cuales me había referido antes. Habiendo editoriales chilenas, argentinas, mexicanas, colombianas, peruanas, uruguayas, que hacen el sacrificio enorme que hacen para publicar sus libros, ¿por qué razón dedicar páginas y páginas a Penguin Random House, a Alfaguara, o a otro tipo cuestiones? ¿Qué importancia tienen los premios que otorgan estas editoriales, salvo el dinero que van a recibir los autores que generalmente suele ser mucho? Haber recibido un premio con una base tan espuria ¿tiene algún significado especial que no sea comercial? Yo llevaría las cosas a un nivel mucho mayor todavía, esto en más de una oportunidad es una forma de ejercer la censura, y una censura absolutamente vil, porque no hablar de algo en muchos casos hace que ese algo no exista.

En los comentarios bibliográficos en diarios y revistas, no tienen ninguna influencia directa sobre las ventas. Está demostrado marketing directo hecho, y marketing indirecto también hecho, que un libro aparezca bien comentado no significa para el gran público que se venda más o que se venda menos, no pasa nada. Pero donde sí pasa, es en el caso de los libreros. Quienes más consumen, justamente, estas guías que son los suplementos culturales son los libreros, y son ellos quienes se orientan a partir de esas guías para después aconsejar a sus clientes. Si un librero no ve en una de estas páginas, alguno de los libros que recibe de la editorial, no los muestra, no los exhibe, no hace absolutamente nada para que ese libro exista. Voy a dar tres ejemplos que me resultan cercanos, hace muchos años vengo a Chile y me intereso por lo que ocurre en el mundo editorial chileno. El año pasado, en el mes de agosto en esta catedra, vino un extraordinario escritor gales que se llama Richard Gwyn, por un libro que se llamaba de *Vagabond's Breakfast* que ganó el premio en Gran Bretaña al mejor libro de no ficción publicado desde el año 2012, es algo absolutamente importante. Ese libro fue coeditado por Bajo la Luna en Buenos Aires y LOM en Chile, en Buenos Aires salieron aproximadamente 15 reseñas de ese libro. Este es el libro que publicó LOM hace tres años acá en Chile, no salió ninguna reseña, no solamente no salió ninguna reseña, sino que Richard Gwyn vino tres veces a Chile en ese ínterin y nadie se enteró, y cuando se presentó este libro en la Feria del Libro éramos aproximadamente 7 personas acá en Chile. El hecho de que este libro no haya tenido la visualización que correspondía, uno lo puede atribuir a "bueno, es un escritor extranjero", quizás el hecho de que no sea un nombre tan familiar, etc., supongamos que falló la campaña de prensa que hizo LOM, etc., ¿Qué podemos decir cuando el año pasado se publicó una nueva edición ordenada de manera sistemática por Verónica Zondek de este libro que son las poesías completas de Gabriela Mistral, y que tampoco tuvo ni una sola referencia en ningún medio chileno, salvo en radio o en algún sitio digital, pero no en ningún medio gráfico? Y ¿qué podemos decir cuando recién acaba de aparecer esta Historia Crítica de la Literatura Chilena hecha por Grinor Rojo, que es un esfuerzo gigantesco de varios tomos, en donde participan cientos de personas y donde tampoco hubo un comentario en un solo lugar? Estos libros que existen en las librerías no existen en la mente de los libreros, y por lo tanto tampoco tienen lectores, y este tipo de cuestión que yo les estoy dando en un ejemplo muy cercano, porque es Chile, y porque ustedes viven acá, y porque son chilenos, se puede encontrar prácticamente en todas partes del mundo hispanoamericano. El mes pasado yo estuve en México, y para mi sorpresa estando en la principal librería del Fondo de Cultura Económica, encuentro que todas las mesas que están puestas en primer plano son para Planeta y Penguin Random House. Estamos hablando de una librería que tiene aproximadamente 10 mil metros cuadrados, es la nave base de las librerías que el Fondo de Cultura Económica tiene en México, en la Ciudad de México. Pregunto dónde están los libros del fondo, están en segundo plano, pregunto dónde están los libros de las editoriales independientes mexicanas, no hay. Y ahí se hace todos los años la Feria del Libro Independiente de México. Uno podría pensar que todas estas son ironías, si no piensa directamente que se trata de cretinadas, vale decir, hay una cantidad de dinero en juego, y hay una cantidad de cuestiones en juego muy grande, pero luego también hay otra cosa que a mí me parece fundamental, hay algo que tiene que ver con la imagen de cada uno de nuestros países recibe de sí misma, recibe de sus intelectuales, recibe de sus artistas, y que no termina de cuajar en nada, justamente, porque estamos tratando de lidiar con este tipo de cuestiones. Cuestiones, por ejemplo, dentro del

sistema editorial chileno existen 4 cámaras, está la Cámara del Libro, que se dedica exclusivamente a libros educativos y, fundamentalmente, a la distribución de la Cámara del Libro chilena. Los editores de Chile hace 18 años se separaron y formaron una nueva asociación compuesta por 55 editoriales independientes y, de la Cámara del Libro más recientemente, se separó la Corporación del Libro y la Lectura, donde están todas las multinacionales españolas y europeas, y aparte la Universidad Católica, y Catalonia. Luego, aparte de todo esto, tenemos las 25 editoriales que forman parte de La Furia del Libro. Cuando se asiste a la Feria del Libro, a la FILSA acá en Santiago, ¿cuál es el espacio que tienen las multinacionales? ¿Dónde están las editoriales independientes? A mí me sorprendió la primera vez que vine, realmente las editoriales independientes estaban al fondo de todo, muy cerca de donde vendían sopaipilla, mientras que en las naves centrales estaba Penguin Random House, Planeta, y todos los distribuidores que venden la porquería que les sobre a Penguin Random House, y a Planeta y demás. Vale decir, una auténtica vergüenza desde el punto de vista de lo que sería ofrecerles a los chilenos lo que es la cultura universal y la cultura chilena en particular. Digo esto hablándoles de otra Feria del Libro espantosa como es la de Buenos Aires, con una pretensión gigantesca que dura tres semanas, en donde el metro cuadrado del stand va en cerca de 10 mil dólares. Imagínense ustedes las posibilidades que tienen los editores independientes para exhibir sus libros ahí. Por otro lado, los libros en las ferias del libro suelen ser siempre mucho más caros que en las librerías, y dentro de las librerías suelen ser más caros en las cadenas que en las librerías de autor (para llamarlas de alguna forma), que son las viejas librerías donde la gente recordaba de memoria los títulos que vendía y podía aconsejarlos, y no tenía que recurrir a una computadora para ver si estaban o no estaban.

En líneas generales, cuando se trata de libros, cada vez más los periodistas culturales terminan siendo la prensa de las empresas multinacionales. Uno no tiene por qué seguir esa agenda, uno tiene que cumplir una agenda que es propia, y que esté basada en los valores que uno cree justos, y no necesariamente, en la promesa de ir a entrevistar a Vargas Llosa con todos los gastos pagos a Madrid, o alguna de esas fealdades que generalmente las multinacionales ofrecen para coimear a los malos periodistas.

Les voy a dar dos pequeños ejemplos. Yo estaba una vez en la redacción de Ñ, y de pronto llega una edición de Acantilado de los cuentos completos de Herman Melville. Entonces, un compañero más joven, empieza a escribir su nota y dice: "por primera vez en castellano", yo por casualidad estaba al lado, y veo que él está escribiendo eso y le digo: "discúlpame, este libro en una traducción mejor se publicó en 1970 en la editorial Fraterna en Argentina, que los españoles no lo sepan, y pongan una franja por primera vez diciendo 'en castellano', es una burrada de ellos, no incurras vos en esa burrada". ¿Qué quiero decir con esto? Uno está obligado a ser curioso, parte del oficio del periodista consiste en chequear. Hay cientos de lugares, muy aburridos a veces, para chequear que una información es cierta o no. Nunca la franja que pone una editorial es una referencia para tener en cuenta, nunca una contratapa que pone una editorial es una referencia para tomar en cuenta. Hace muy poquito tiempo salió una nueva edición de una editorial que se llama Impedimenta, de un libro de Perec, que me acuerdo fue publicado por primera vez en España por una editorial que se llamaba Berenice de Sevilla en el año 2006. Esa traducción es un plagio de la original, y parte del prólogo de la original fue utilizado en la contratapa de esta otra edición. Si yo no chequeo que existe esta otra edición y no leo el prólogo de esta otra edición termino diciendo que en la contratapa están diciendo una cosa muy inteligente, y no que la están robando de otro lugar. En eso consiste parte del oficio periodístico, vale decir, en chequear la información. En el caso que tiene que ver con periodismo cultural, en apelar en más de una oportunidad a una memoria que no siempre está en internet, y que tiene que generalmente los periodistas más viejos, de los cuales uno todavía puede aprender un montón de cosas, quiero decir cosas concretas que hacen al desarrollo del trabajo y que forman parte de la vida de una redacción.

La última vez que yo fui al diario Clarín (de donde me fui el año 2009), observé una cosa que me dio terror y que luego me enteré de que ya funciona en muchos diarios de todas partes del mundo, me imagino que en Chile también. La noticia, el tipo de noticia, ya no la fija más el secretario de redacción o ya no la fija más el secretario de la sección. Hay unas pantallas en

las redacciones donde aparecen las notas que son leídas en internet, y viene la gente de marketing y va anotando que notas son las que se leen más, y cuáles son las notas que se leen menos. Entonces, se eliminan las notas que se leen menos, y se les dice a los periodistas en ese momento que escriban ampliando esta noticia, o agreguen algo a este ángulo porque supuestamente al público hay que darle lo que quiere. En realidad, el trabajo de periodista tiene que ver con mediar entre una información y el público, ayudar a comprender mejor ciertas cosas, informar sobre algunas que se ignoran, etc. Y hay montones de cosas para hacer, la última, creo yo, es hacerle caso a un idiota de marketing, o a un imbécil que estudió administración de empresas y que tiene ínfulas de culto para seguir, de alguna manera, con algo que no tiene que ver ni con el periodismo, ni con la cultura, tiene que ver exclusivamente con un aspecto totalmente de negocio. Este tipo de perversión es el tipo de perversión contra la cual hay que luchar. Por supuesto que luchar desde dentro de una redacción contra este tipo de cosas se hace cada vez más difícil. Vuelvo al principio, y es que plantear el fin del periodismo cultural es una engaña pichanga, porque el periodismo cultural va a seguir existiendo, lo que pasa es que no va a seguir existiendo como pasa hasta ahora, ni va a seguir existiendo en los mismos lugares que conocimos hasta ahora. Hoy en día, cualquier persona inteligente, cualquier persona capaz, cualquier persona que de alguna manera se revele ante este estado de las cosas, se abre un sitio en internet, se abre un blog, busca la forma para que este tipo de cuestiones siga funcionando. El periodismo digital no se limita a pasar de una corporación gráfica a una corporación digital, uno puede trabajar incluso con mucha mayor independencia cuando accede a este tipo de cuestiones. Les voy a dar un ejemplo de un escritor colombiano, fíjense en el nombre de su sitio, se llama: *Gozar Leyendo*, es Darío Jaramillo. Darío Jaramillo, que aparte es director de una editorial, lo que hace es comentar libros de otras editoriales una vez cada quince días. Generalmente son libros a los que comenta en términos muy elogiosos porque no busca libros que no le interesen, sino busca libros que realmente le interesen, y tiene aproximadamente 200 mil seguidores, que es mucho más de lo que uno va a encontrar escribiendo en cualquier medio gráfico, porque no se olviden que el principal destino de las paginas culturales de un diario son envolver pescado o huevos. Básicamente eso, la mayor parte de la gente no los lee.

Les cuento, a modo de infidencia también, y para explicarles hasta qué punto estas cosas son así. Yo trabajé, como les dije, en la revista Ñ nueve años. La revista Ñ surgió básicamente porque alguien del departamento administrativo en el diario Clarín pensó que había que bajar los gastos, entonces, la mejor forma de bajar los gastos era eliminar el suplemento de cultura que eran ocho páginas menos, menos papel, menos impresión, hacemos esto. Claro que un diario que se presenta como gran diario argentino se presenta sin un suplemento cultural, en términos cosméticos, quedaba feo. Entonces, alguien que dirigía el suplemento de turismo dijo: "y si hacemos una revista que la gente tenga que pagarla". Hicieron la revista, toda una operación de rediseño, etc. se hace la revista y se dice "vamos a trabajar a perdida por dos años con esta revista, si en dos años esta revista no se sostiene la dejamos de hacer". A los tres meses la revista estaba dando ganancias. En la época en la que me tocó trabajar a mi yo estaba a cargo de los suplementos especiales, hicimos tiradas de 150 mil ejemplares en la revista de cultura latinoamericana más grande que hubo, 150 mil ejemplares por semana, lo cual es absolutamente demencial, y, de hecho, el remanente de lo que no se vendía en Argentina, se vendía en todos los países limítrofes, y el resto se exportaba a México y a los Estados Unidos. Todo esto es posible, todo esto es vendible, lo que hace falta es una voluntad política, lo que hace falta es una idea clara de la cultura, una política cultural. No existe cultura sin política cultural, uno antes de hacer cualquier cosa tiene que saber por qué la quiere hacer, y de alguna manera, ser coherente con aquellos objetivos que uno se plantea cuando se pone a hacer este tipo de cosas.

Para terminar, con una nota no tan terrible, hay alternativas, lo que pasa es que las alternativas implican cambios muy violentos respecto de lo que fue la tradición hasta ahora. Uno ya no lee las revistas o los diarios dominicales o sabatinos como ocurría antes porque es muy poco lo que uno encuentra de valor ahí. Esa información hay que buscarla en otra parte. Bueno, a ustedes que son más jóvenes les toca inventar ese costado.

Izquierdo

Chiriboga: un personaje palpable

Javier Izquierdo

Conversación con Alberto Fuguet

Un escritor chileno instalado en Cataluña decidido a hacerse un lugar en la literatura, dice estar seguro de transformar la novela en que trabaja "en una obra maestra superior a esa literatura de consumo, hoy tan de moda, que ha encumbrado falsos dioses como García Márquez, Marcelo Chiriboga y Carlos Fuentes." Quien habla es Julio Méndez, el narrador de la novela *El jardín de al lado* publicada en 1981 por José Donoso. Esta lista de autores o contrincantes es el inicio de la vida de un personaje, Chiriboga, inventado por Donoso y a quien Carlos Fuentes también le daría vida en su propia obra. Después de *El jardín de al lado*, aparece en las novelas de Fuentes, *Cristóbal nonato* (1987) y en *Diana la cazadora solitaria* (1994). Más tarde Donoso lo retoma en su memoria *Donde van a morir los elefantes*. Chiriboga, aunque inventado, será la única participación de Ecuador en el boom literario y a su vez será la figura que da pie a la investigación del cineasta Javier Izquierdo, quien buscó darle una imagen y una existencia más palpable a las referencias y *cameos* de Chiriboga en su película *Un secreto en la caja*, estrenada en 2016.

Javier Izquierdo nació en Ecuador en 1977, estudió cine en Roma, Barcelona y Madrid. En 2003 dirigió el documental sobre el primer cineasta de Ecuador *Augusto San Miguel ha muerto ayer*. En abril del 2018 visitó la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño para exhibir *Un secreto en la caja* y conversar con el escritor Alberto Fuguet.

Alberto Fuguet: Conocí a Javier Izquierdo en Quito, pero ya había escuchado que su película, más bien su documental –aunque ya veremos si es documental o película- era difícil. Pero justo me dijeron que sería presentado por Javier Izquierdo, que tendríamos una conversación pública en Quito. Le escribí entusiasmado algo así como: "tú eres el de la película", bastó eso para que me enviara el enlace a *vimeo* y pudiese disfrutar de *Un secreto en la caja*. Pero antes de iniciar esta conversación partamos con un saludo a Bolaño, porque realmente hoy va a ser una cátedra más cercana a Donoso, ¿o no? Creo que a Bolaño le encantaría todo esto. ¿Qué crees tú? Porque a Bolaño le encantaba inventar escritores. Desde luego *La literatura nazi en América* sería un libro muy en la onda de crear un escritor y hacerle una biografía y tasarlos y ponerlos en sus carreras, ¿hay algo fascinante en inventar un escritor, y sin tener que escribir toda la obra?

Javier Izquierdo: Claro. Si. En primer lugar, para mí es un honor estar aquí, justamente, en la cátedra de uno de los escritores que más he leído y admirado. Efectivamente, ahí se podría decir "hay una influencia bolañana" en este interés por inventar personajes. Bueno, en el caso de Chiriboga de alguna forma estaba inventado, pero estaba todo por decirse sobre él, porque no había una… esa es la ventaja ¿o no? Donoso lo menciona en un par de obras, Fuentes también, pero no dan tampoco demasiados detalles sobre su vida, sobre su obra.

A.F: Sobre su bibliografía incluso.

J.I: Sobre su bibliografía incluso. Que era una de las partes que a mí más me interesaba, de qué escribió, de qué trataban las novelas de Chiriboga, de cómo hubiera sido la gran novela ecuatoriana del boom, era una de mis preguntas claves.

A.F: Por si acaso, por si no todo el mundo entiende, partamos desde el cero, desde Wikipedia. ¿Quién es Marcelo Chiriboga, y por qué está diciendo esas tremendas cosas sobre nosotros? ¿Marcelo Chiriboga quién sería? ¿Quién es? Partamos inventando eso, aclarándolo, porque explicar eso ya es fascinante.

J.I: Bueno, creo que es imposible decir Marcelo Chiriboga es esto o es lo otro. Hay varios Márcelos Chiribogas como vamos a ver. En mi película se explora un poco la vida y la obra de uno de esos Marcelos Chiribogas posibles.

A.F: Para entrar un poco antes de la película. Básicamente, tenemos quedejar aún más claro quién es Chiriboga. Básicamente, Chiriboga, mi percepción, de hecho, el mito es tal que ya estoy seguro de que había leído una entrevista que nunca leí.. Y claro, lo que pasa es que esa pieza clave no existe, entonces yo nunca la leí. Yo ayer revisé la *Historia personal del boom*, que es un libro muy excéntrico, muy *freak*, y muy *wanna be*, como le digo yo, donde Donoso en el 72 escribe sobre el boom, cuando el boom aún estaba lejos por concretarse, todavía faltaban obras claves del boom y él también se une. Ahí los temas que Donoso deja muy claros son tres: uno que es la gente que ataca el boom, resentimiento y envidia. O sea, toda persona que niega el boom, están hablando de la republica del odio. Después. Dos. Donoso deja muy claro, al principio de *Historia personal del boom*, que, en su época,

aquí hay una especie de contradicción, con el invento, a mi gusto, de Chiriboga, que efectivamente, antiguamente, en 1960, cada país era su propio universo. Donoso decía que todavía en Chile, como en todos los países latinoamericanos, probablemente existía todo el mundo, todo el mundo significa que era un grupo de gente que todo el mundo se conocía, todo el mundo sabía que eran los hijos, todo el mundo sabía a qué colegio habían ido y todo el mundo se habían leído entre ellos. Y se escribía libros para el público, para el propio país, o para el propio grupo, o sea, los chilenos querían para Chile, los argentinos para los argentinos, y las editoriales importantes que había en México, en Barcelona y en Buenos Aires, publicaban más bien autores internacionales. Entonces, no existía la idea de literatura latinoamericana, que supuestamente esto se habría roto con la aparición de *Cien años de soledad*, *La ciudad y los perros*, etc. lo que es totalmente cierto, pero Donoso es ahí donde se equivoca, creo yo, que igual sentía que para que el boom resultara, tenía que haber uno por país. O sea, que, si bien estamos hablando de literatura latinoamericana, estaría bueno que hubiese uno por país, de todos los países, y no ocho de argentina, y, sobre todo, esta es mi teoría, no más de uno de Chile, o uno y medio. Por lo tanto, para probar esta teoría faltaban países, y de hecho aquí sale claramente, como diciendo que el mundo argentino, el mundo cultural mexicano, no es lo mismo que el mundo cultural ecuatoriano y el mundo paraguayo y nombra otros países que supuestamente serían menores para Donoso. Y de ahí surge la idea que el boom realmente triunfe internacional, tenía que haber un representante de todos los países y había un país que era clave. Primera pregunta. ¿Chiriboga es un buen nombre, es ecuatoriano, inmediatamente remite a algún nombre tuyo que es ecuatoriano, o está mal?

J.I: Es un apellido muy frecuente en el Ecuador, de hecho, yo nunca lo he escuchado fuera de ese contexto, así que en ese sentido Donoso hizo un buen trabajo de investigación. Alguna vez incluso me llamaron, alguien me llamó a raíz de la película, recibí una llamada, o un correo electrónico de alguien que aseguraba, además, haber estado en una cena con Donoso, creo que, en Washington, donde él estaba averiguando con algunas personas ecuatorianas que estaban en esa cena, averiguando, justamente, sobre nombres típicamente ecuatorianos, entonces, ahí surgió lo de Chiriboga. Es un apellido muy frecuente, hasta hace poco, el director de la Federación Ecuatoriana de Futbol, que ahora está preso, me parece, se llama Luis Chiriboga, por dar un ejemplo. Es un apellido, se dice que es de origen vasco, Tchiriboga sería como la pronunciación, pero, en estudios posteriores hay incluso una teoría que es un apellido de origen quechua, indígena, y por eso también su sonoridad. Además, suena un poco a chiste, Chiri, Chiriboga. Tiene esa parte de cómica. En el Ecuador, por ejemplo, cuando no tienes dinero, dices "estoy chido", entonces, es una palabra que también se puede vincular con eso. En ese sentido está perfecto el nombre.

A.F: Y si es verdad que Fuentes fue uno de los inventores, claramente tenía que haber un mexicano, donde sí efectivamente, puede haber habido, al menos, cuatro mexicanos. Fuentes terminó ganando la selección mexicana.

J.I: Sí, yo creo que todo este tipo de ideas de agrupaciones, y por países, eso es un poco absurdo. Lo que sí te puedo decir y claro, no sé hasta qué punto es un azar que surja un tipo como García Márquez en el… o de pronto no, en el caribe colombiano y no en el caribe venezolano.

A.F: Que no son tan distintos.

J.I: Entonces, hablar de ese tipo, casi como de selecciones futbolísticas literarias, me parece un poco absurdo, pero lo que sí te puedo decir es que, y es algo que me interesaba mucho en este proyecto, es que también en la investigación sobre los escritores. Para este proyecto leí mucho a los escritores del boom, los leí mucho más de lo que los había leído cuando los leí en la adolescencia, en esa época, y de lo que sí me di cuenta es, que de alguna forma u otra, la mayoría de ellos si hacían una especie de la elaboración de la historia de sus países, lo cual me interesó mucho para el proyecto de Chiriboga porque, como les decía hace un rato, ninguna de las preguntas claves para mí era de qué hubiera tratado *La gran historia ecuatoriana del boom*, y un poco a través del tema histórico pude contestar esa pregunta y hacer que Chiriboga que, como casi todos los escritores de esa época, reelaborara de alguna forma, temas nacionales.

A.F: Para continuar un poco con el ADN de Chiriboga, Chiriboga realmente aparece, a pesar de que fuentes dicen que es parte del inventor, y aparece sólo en cameos en dos libros, y realmente

en uno. Aquí está arriba los libros de Fuentes donde realmente es un personaje, es mucho más que un personaje, es una especie de mito, de hermanos gemelos oscuros, de doppelganger. En *El jardín de al lado*, que es una novela no tan donosiana de Donoso, donde hace su debut Chiriboga, y cómo sientes tú que aparece Chiriboga.

J.I: La novela de Donoso, me parece que es de los 80, *El jardín de al lado*, donde hace su primera aparición Chiriboga, en realidad es la historia de un, escritor chileno, que vive en Madrid, y que intenta publicar desesperadamente y no le están saliendo muy bien las cosas, es mi impresión de ese personaje…

A.F: En la subagente, en vez de llamarse Carmen Balcells, sea una gorda catalana que se llama Nora Monclús, que le exige escribir una novela sobre el golpe y él se niega.

J.I: Entonces, siempre es una especie de cosa que le persigue a este tipo. Es el recuerdo que yo tengo. Si enciende la televisión o escucha la radio, o sale a la calle, lo ve pasar, ser entrevistado, o dar declaraciones a Marcelo Chiriboga. Marcelo Chiriboga es, según esta novela, un escritor súper mediático, que está en todos los medios y no deja de hablar en todas estas vitrinas hasta por los codos, es un poco…Donoso lo que hace ahí es, un poco, me imagino que toma varios escritores reales del boom y les mete una especie de licuadora y saber Donoso. Es un poco el arquetipo de este escritor cosmopolita, que viaja por el mundo opinando, sobre todo, un poco pesado al rato. Entonces, para el protagonista de la novela, es, de alguna forma, el oscuro objeto del deseo. Él quiere ser cómo él. Él quisiera ser como Chiriboga.

A.F: Seguro de sí mismo.

J.I: Pero no es su caso. Entonces, en esa primera novela Chiriboga funciona como esto, como…

A.F: Una especie de Vargas Llosa y Fuentes en ácido.

J.I: Si y una especie de símbolo de todo lo que el personaje central no es o no puede alcanzar. Pero no llega a ser un personaje de carne y hueso como en *El jardín* es un personaje real en esta primera novela, Marcelo Chiriboga es una ficción que hace tiempo aparece.

A.F: Y aparece si se filmara, estaría en carteles, en el metro, estaría en todas partes.

J.I: Pero ya, en la segunda novela, que es posterior, creo que de los 90.

A.F: Es una de las últimas de Donoso *Donde van a morir los elefantes*, que ocurre en Iowa.

J.I: Que transcurre en Iowa, en un campus universitario. Ahí si Chiriboga en un personaje, se podría decir, de carne y hueso, porque lo vemos, está ahí, es parte un poco de la fauna de esta universidad y además está muriéndose, son sus últimos años, está en franca decadencia. Entonces el tipo es como su despedida del mundo literario. De hecho, al final de la novela, aparece el obituario de Chiriboga. Y ahí un poco, volviendo a hablar de mi película, claro, yo, con ese obituario, no tomo tan en cuenta la información que sale en ese obituario.

A.F: No le hiciste 100% caso al mundo donosiano.

J.I: Exacto, porque ya había empezado a crear mi Chiriboga y se contradecía un poco con esa muerte que se plantea en ese libro. Yo quería que…

A.F: Que no muriera en Iowa con los elefantes.

J.I: Yo quería que tenga un final un poco diferente.

A.F: Un segundo. Para terminar la idea de los elefantes, y terminar a Donoso, y entrar derechamente a Chiriboga de Javier y a la película, hay que mencionar que, efectivamente, Donoso conoció a Iowa, quiso mucho a Iowa, dejó su papel en Iowa, fue profesor en Iowa, y después, más o menos cuando él fue, Iowa, ya de escritor viejo, por así decirlo, consagrado. Ahí es donde se le ocurrió la idea de Chiriboga y es muy divertido porque en la novela él es un profesor que considera que Chiriboga de alguna manera es tratado como a él le gustaría que lo trataran, a él le parece injusto que a Chiriboga lo hayan tratado como a una estrella, a pesar que, por otro lado, tampoco es tan estrella, porque Chiriboga está ahí como un elefante que va a morir y que tampoco es la estrella del campus, más bien está de capa caída.

J.I: Igual estas novelas las leí hace muchos años.. Esta película tomo como seis, cinco años, no la tengo tan fresca en la memoria la novela, pero mi sentimiento es que, en la segunda novela, el personaje central, nuevamente un académico chileno, Rojas, me parece que es el apellido, de la segunda novela de este personaje, es mucho más benevolente con Chiriboga, porque ya Chiriboga está muriéndose, está mal, es diferente el tratamiento que se le da a Chiriboga que en la primera novela, donde es, lo que decíamos, este

oscuro objeto de envidia y todo esto. En la segunda novela Chiriboga ya está en decadencia.

A.F: El boom no lo ha protegido de nada al final.

J.I: Justamente, da la imagen de una persona súper frágil, casi sin familia, recluido en esta universidad gringa donde no quiere morir. Más bien, yo diría que, en esta segunda novela, Chiriboga es un poco un asunto del mismo Donoso, que, a esa época, como tú acabas de mencionar, vivía y trabajaba allá. No sé, se podría especular mucho alrededor de estas dos obras, esos son los recuerdos que yo tengo de ella, que, como te digo, fueron puntos de partida muy necesarios y muy consultados en su momento, pero después Chiriboga, o al menos mí Chiriboga, se fue por otros lados y comenzó a hacer otras cosas también.

A.F: Entonces, partamos ahora con la película. ¿Cómo supiste de Chiriboga? ¿Fue leyendo un libro de Donoso, fue un mito urbano en Quito? Porque no me puedes decir que te encontraste con un libro de Chiriboga en la librería. ¿Cómo se te ocurrió primero, cómo llegaste a Chiriboga, cómo supiste de Chiriboga, y cómo vamos armando la película?

J.I: Yo vivía en Barcelona en esa época, y estaba leyendo cosas y me acuerdo de que en esa época estaba buscando un tema para un documental. Yo hice una primera película, documental, que también tiene que ver con un personaje artístico, en este caso, el primer cineasta de mi país, que era un personaje real pero que parecía inventado porque no se sabía nada del tipo, por el hecho, sobre todo, de que sus películas se habían perdido, existía la leyenda de que el tipo había pedido ser enterrado con ellas, en fin. Entonces yo estaba buscando un tema, un personaje para hacer un documental, estaba buscando un artista. Casi siempre en estos casos uno trata de trabajar con lo que tiene a mano. Estaba tratando de ubicar un artista ecuatoriano que haya pasado parte de su vida en Europa y un poco seguirle las huellas y rastrear sus trabajos y cosas así, siguiendo un poco la línea de mi primer trabajo. Pero no encontré ese personaje con tanta facilidad.

A.F: ¿Por qué no lo encontraste? ¿No existe el equivalente a Chiriboga?

J.I: El equivalente de alguien del boom, no, claramente no hubo en esos años un escritor de proyección internacional como los escritores del boom, no existió en esos años, hay algunos que estuvieron por ahí, pero no llegan a ser tan mediáticos como los que conocemos. Hubo otros escritores, pero ninguno me interesó.

A.F: Eso ¿No hubo ningún otro que llegó a la final?

J.I: Mas allá de fama o de... porque hubo escritores conocidos, apasionantes, como era el caso, por ejemplo, del cineasta este que nadie sabía nada de él, pero a mí me parecía fascinante su historia y todo esto. No encontré un personaje tan palpable. Y, al mismo tiempo, tenía ganas de incursionar en la ficción. Entonces, cuando yo leo *El jardín de al lado* en Barcelona, es como que todo calza.…

A.F: Que es un buen lugar además para leerlo, porque todo ocurre en España, en Sevilla, en Madrid. ¿Y cómo llegaste al libro? ¿Pura casualidad, o alguien te dijo "lee este"? o invéntame.

J.I: Como siempre, los libros llegan a uno en el momento adecuado. Probablemente yo en esa época era usuario de la biblioteca de Cataluña y me imagino que lo agarré ahí y claro, apareció la figura de Chiriboga y obviamente sabía que se trataba de un personaje literario, pero también, en ese momento, lo que me pasó, y esto fue interesante, esto me contaba un chico que me escribió estos días para hacerme unas preguntas y tal, claro, sabía que era un personaje de ficción, pero, quise creer que pudiera haber sido un personaje real y creo que también es lo que pasa con mucha gente que ve la peli. Entonces, fue clarísimo, Chiriboga se presta para hacer un falso documental, y se prestaba para todo esto, y fue inmediato, la noción de que se podía hacer algo muy interesante a nivel cinematográfico con este tema.

A.F: Para seguir con la idea del Chiriboga verdadero, ¿existe alguien que quedó en la lista, con el segundo lugar, o hay alguien lo más parecido a Chiriboga en Ecuador, donde a lo mejor Donoso conoció a alguien? ¿O no hay nadie parecido? Uno podría decir que fulano de tal es el Chiriboga…

J.I: Hay un par de escritores ecuatorianos que en algún momento sugirieron que ellos eran Chiriboga.

A.F: Que fueron la inspiración.

J.I: La inspiración de Chiriboga, sobre todo un poeta muy conocido en su momento, que se llama Jorge Enrique Adoum, que vivió muchos años en Paris. Un poco toda la historia existencial de los escritores del boom, que además es

muy similar. En esta película también se recrea, un poco, esos periplos, casi arquetípicos de los escritores de esa época, entonces, uno de estos escritores, Jorge Enrique Adoum, más conocido como poeta, aunque también escribió novelas, quería un poco atribuirse como ser la inspiración de este personaje, pero no creo que haya sido muy real. El aparece en esta película cuando, en algún momento, niega la existencia a través de una editorial, niega la existencia de Chiriboga y se le menciona en la película. Mucha gente, obviamente, la noción de Chiriboga existía en los círculos literarios del país por muchos años y sabia de esto, mucha gente lo consideraba, lo cual a mí me pareció un absurdo, mucha gente lo consideraba una broma.

A.F: Un alto. Porque tú ahí empiezas a investigar, entras al mundo literario ecuatoriano y ahí existía.

J.I: Claro, existía la noción de Chiriboga, existía la noción de que Donoso había inventado este personaje exitosísimo y tal.

A.F: ¿Y qué les parecía?

J.I: A mucha gente, digamos, de la vieja guardia, de los mundillos literarios de ese entonces, les parecía una broma de pésimo gusto, se sentían ofendidos de que Donoso haya inventado a este escritor ecuatoriano cuando hay escritores y exitosos como tal y cual. Hasta ahora, cuando salió el documental, mucha gente, bueno, no mucha gente, pero hubo personas que escribieron en ese sentido. ¿Cómo es posible que esta broma se repita cuando en el Ecuador hay escritores reales? Y ¿por qué no hacen documentales sobre ellos? Entonces, sí, Chiriboga ha sido una figura incomoda en los círculos literarios ecuatorianos.

A.F: Pero está buenísimo para todos.

J.I: Si, pero a mí siempre me interesaba, porque claro, estas versiones que te escribo, de alguna manera están atravesados por temas de nacionalismos, que a mí me parecen absurdas, y se pierde de vista el lado de la broma, y, en este caso, las posibilidades de una broma, y en este caso, las posibilidades de sumarse a una broma, o a un juego así. En realidad, hablando de juego, y todo eso, pienso en el género, en el género al cual pertenece la película que…

A.F: ¿Cuál sería? ¿Sería *mockumentary,* documental falso, como le dicen los norteamericanos? ¿Tú crees que el documental falso es un poco en broma, es un homenaje, es una ironía?**J.I:** Sí. En realidad, es un género apasionante, el… como se lo quiera llamar, el falso documental, *mockumentary*, como dicen en Estados Unidos. Últimamente en español se le llama, he escuchado, mufumental, burlamental. Son nuevos nombres que están surgiendo, pero, como van a ver, es un género apasionante que, justamente, está en los límites de todo.

A.F: Y que cumple ciertos rigores de un documental clásico, o sea, que son entrevistas, usar material antiguo, *found footage*, documentos históricos. Entonces, no es cualquier cosa hacer un documental falso, sigue como las leyes estéticas y éticas de un documental.

J.I: Exactamente. De alguna forma es una ficción que tiene apariencia de documental. Y sobre todo en América Latina es un género que se ha explorado muy poco, es un género más anglo, se podría decir. Hay muchos falsos *mockumentary*, de hecho, lo hacen ahí entre Estados Unidos e Inglaterra, por ejemplo, clásicos como *Zelig* de Woody Allen, *Forgotten Silver*, que es una de las primeras películas de Peter Jackson, que también nos pasó a contar sobre un supuesto pionero de cine neozelandés que, de hecho, se parece mucho a mi primera película.

A.F: Hay algo también de fantasía en un *mockumentary*, como que me hubiera gustado que hubiera existido alguien así, una banda de rock así, un cineasta neozelandés así, un escritor ecuatoriano así, incluso un Woody en *Zelig*, que ojalá que ahora hubiera un personaje tan raro como *Zelig* para entender el siglo xx.

J.I: Yo creo que se juega un poco con esas nociones y de hecho lo que queríamos hacer con *Un secreto en la caja* en el Ecuador, era un poco replicar la experiencia que te cuento de Peter Jackson en Nueva Zelanda con *Forgotten Silver*, que es un falso documental sobre un supuesto pionero neozelandés que se adelanta a un montón de descubrimientos del cine mudo y sonoro y hace unas películas increíbles que se pierden y ellos están tratando de encontrar. **A.F:** Y bueno, para adelantarnos a la película, cuando se estrenó la película, efectivamente mucha gente creyó, ¿se trataron de guardar el secreto, o también hubo una especie de juego en lo que se llama la prensa, en lo que invitaban a ver a la gente a la película? ¿A la prensa se le decía "esto es un invento" o siguieron el juego?

J.I: Exactamente, cuando sacamos la película en el Ecuador, toda la campaña fue falsa. Comenzamos, incluso, por una página en Facebook

de la Fundación Márcelo Chiriboga. Creamos esta página, esto fue lo primero que hicimos, porque la película, además, fue estrenada en internet durante un tiempo limitado, pero gratuita y masivamente, como para llamar la atención sobre la película y ser una forma de promoción de la misma también. Entonces, todo comenzó con esta página de Facebook, Fundación Márcelo Chiriboga, donde, al comienzo, más que hablar de la película, tratábamos de posicionar al personaje, a través de artículos y cosas que habían salido sobre Chiriboga. Entonces, se fue creando esta expectativa, esta expectativa de descubrir, al parecer, una figura olvidada por diferentes motivos, y esto interesó mucho a la gente. Es lo que te decía un poco al comienzo, cuando yo leí el libro de Donoso, obviamente sabía que estaba leyendo una ficción, pero, en el fondo, que ganas de que fuera cierto, ¿qué pasaría si…? Es un poco las preguntas que vienen a la mente, y es lo que pasa con el público también en muchos casos. Hay una avidez de estas figuras, siempre en los países. En el Ecuador fue muy curioso lo que sucedió con la película, porque, bueno, la estrenamos en internet y mucha gente la vio y la comentó y se volvió una cosa como viral, y efectivamente, mucha gente se creyó el cuento. Eso fue lo más lindo que pasó, que la gente iba a las librerías a buscar los libros de Chiriboga. Yo recibía llamadas de los libreros

A.F: ¿Y los libreros estaban preparados?

J.I: Los libreros estaban desconcertados. Entonces, efectivamente mucha gente se creyó el cuento y eso fue lo más lindo que pasó. Ellos no sabían muy bien de que se trataba todo esto. Pero, un par de veces me llamaron los libreros molestos, porque no sabían cómo manejar el asunto cuando les decían a esta gente que llegaban con toda esta ilusión de conseguir *La línea imaginaria* de Chiriboga, que le diga "No, ese libro no existe, el autor tampoco, a ustedes les han engañado… Pero cómo, si lo vimos en un documental el otro día, cómo es posible". Era un momento muy incómodo para los libreros.

A.F: No sé si, a lo mejor, lo pasarían mejor viendo el documental después o viéndolo ahora. El documental parte con una famosa entrevista que es de culto en ese sentido, que muy pocos autores latinoamericanos tuvieron el acceso, que es el equivalente a haberse ganado el Cervantes, un poco, haber ido invitado a ese programa de televisión española, que se llama Joaquín Solar Serrano. Joaquín Solar Serrano era una especie de Cristián Warnken pero con dinero, era como un programa… incluso la estética habría fascinado, porque era como un súper estudio, casi kitsch, donde los escritores fuman, en blanco y negro, que no es frívolo, pero tiene algo de eurovisión, donde están una hora, más o menos, , básicamente podían hacer lo que querían. Entonces, más o menos, diez o doce personas claves del boom, incluyendo Borges, que no es del boom, estuvo una hora y más hablando en televisión sin comerciales y haciendo literalmente lo que querían, fumando, conversando, cambiando de tema. Ahí está Vargas Llosa, está Fuentes, está Manuel Puig, ¿quién más? Está Rulfo que eso es muy raro que esté Rulfo.

J.I: Es un formato que hoy sería inconcebible en la televisión, con dos personas hablando durante una hora y además se da el caso, en algunas entrevistas, la de Rulfo, y la de Onetti, son muy raras, con unos silencios muy incomodos, porque Rulfo responde con monosílabos a las preguntas, y Onetti está borracho. Entonces, se producen estos silencios incómodos que ahora serían imposibles, pero que en ese contexto son unos momentos increíbles.

A.F: Y tiene algo de triunfo también, porque Joaquín que invita, es como diciendo "han llegado a la madre patria y están triunfando, y mira de este lado latinoamericano". Entonces, la película de él es para enredar y hacer totalmente legitimo ir a pedir libros de Chiriboga a las librerías de Quito, de Guayaquil, porque, no es sólo el documental de alguien raro que nunca se ve, de que hablan sólo los amigos. No, aquí sale un escritor que triunfó y que fue a este programa. De hecho, la película parte con un notable, que realmente es un ejercicio de estética y de, me imagino con la tecnología que existe ahora, tu recreas el programa, tu vez exactamente igual como se hubiera filmado el año 71. Por eso cuesta no creer que no es creíble, cuesta creer que no es verdad. En ese sentido, estuvo bien haber ido a comprar libros a las librerías.

J.I: Claro. En realidad, es lo que pasa con este tipo de trabajos, eso es lo apasionante de este género que, en realidad, confunde los límites con lo real y lo ficticio. Lo que pasa, es que cuando nosotros vemos la estética documental, entrevistas, material de archivo, una voz de narrador, en muchos casos, es un lenguaje que de alguna forma nos remite, por tradición, o por costumbre,

nos remite a ideas como la veracidad, lo objetivo. Estamos viendo algo que está vinculado con la verdad, simplemente por tener este formato de gente entrevistando ante una cámara, hablando ante una cámara en formato entrevista, hay fotos en blanco y negro, un narrador serio que va contando… es todo un lenguaje que por años ha estado vinculado con lo verás, se podría decir. Entonces, este género, de alguna forma, rompe con eso y plantea otras posibilidades.

A.F: Claro, uno se puede sentir traicionado, o extremadamente fascinado.

J.I: Si, de alguna forma. Pero tampoco se trata de engañar al espectador, eso es importante, porque no se trata de eso, además se supone, que una de las características principales de los falsos documentales es que contiene, todo documental falso que se aprecie, contiene pistas de su propia falsedad. Entonces, tarde o temprano el espectador se da cuenta de lo que le están contando no es así, pero, nuevamente sucede lo que pasa siempre, que leemos una novela, o vemos una película, el pacto de la ficción, la gente, de todas formas, sigue el juego. Entonces, más que engañar al público, lo invitas a una especie de juego.

A.F: En un momento hablamos de que Chiriboga muere en Iowa, ¿o casi inmediatamente después de Iowa?

J.I: Depende de cuál Chiriboga.

A.F: Del de Donoso, del verdadero, o del Chiriboga por escrito. Porque tú perfectamente podrías haber dicho Chiriboga… y a lo mejor no había presupuesto, y habría que haber ido a filmar a Iowa, lo que sea. A Chiriboga Donoso lo hace morir en Iowa, e insinúa una suerte de bibliografía, que también es algo fascinante que pasó con lo que hacía Bolaño, que Bolaño realmente tenía la obsesión de inventar, yo creo que Bolaño estaba un día en la mañana "fulano de tal" "Pedro Gonzalez". Imaginarse todos los libros que escribió, todos los ensayos. Uno más o menos puede intuir cuáles eran los libros que escribió Chiriboga siguiendo la huella de Donoso. Pero tú, te saltaste el obituario, por lo tanto, te dio una libertad inmensa para ver… pero sí haces la génesis que es un escritor ecuatoriano que es como Rivieiro… Incluso Donoso dice ahí, en *La historia personal del boom*, "yo no hubiera podido ser parte del boom si yo no me hubiera ido de Chile". Porque, un escritor que vive en su propio país no puede hacer nada, excepto morirse de hambre y sufrir. De hecho, es muy patético, a mi gusto, Donoso dice "Fuentes, por favor ayúdeme a salir de Chile, porque en Chile yo no puedo escribir, yo no puedo escribir. Este es un país asfixiante, donde todo el mundo habla y habla, y habla, y no te dejan escribir". Entonces, en ese sentido, Chiriboga, Márcelo Chiriboga, el ecuatoriano tuyo, también se tiene que ir del país. ¿Cómo tú inventaste su bibliografía? ¿Qué tipo de escritor te imaginaste? ¿Había libros que a ti te hubiera gustado que él hubiera escrito, o te pareció más parecido a los libros que estaban escribiendo sus colegas? ¿Ahí tú dijiste, esta es una conversación en su catedral, esta es su *El Llano en llamas*? ¿Te imaginaste que tipo de libros? Y cuéntanos un poco qué libros escribió y cuál es un poco su biografía, en dos palabras.

J.I: Sí. Es un poco lo que decíamos antes. Para crear mi versión de Chiriboga investigué mucho sobre los escritores reales de boom y estuve leyendo varios de sus libros, varias biografías, varias autobiografías incluso, sobre los principales escritores del boom y encontré, efectivamente, como tú dices, algunas cosas que tenían en común, como es el hecho de salir de sus países en algún momento. Todos de hecho salen, no hay ninguno de los grandes, digamos, del boom, que no sale de su país, por ejemplo.

A.F: Ya sea en las buenas o en las malas.

J.I: Ya sea en las buenas o en las malas. Casi siempre, en muchos casos, por temas políticos, es gente que decide viajar de alguna forma y casi todos van a Paris. Entonces, comencé a detectar cosas que todos tenían en común. El viaje, el desplazamiento era uno de ellos. Pero claro, al mismo tiempo tenía mucha libertad para inventar el tema de los libros. Donoso, por ejemplo, sólo da un título de la obra de Chiriboga, que es *La caja sin secreto* y por eso la película se llama *Un secreto en la caja*, también es un juego, un poco, con ese título, pero no da detalles del contenido. Esa parte, en realidad, es la que más me interesaba a mí. Inventarla, y para eso, nuevamente, cómo les decía antes, todos los escritores de esa época, de alguna forma, trabajaban, y se interesaban mucho por las historias de sus países, y siguiendo esa lógica me di cuenta, en algún punto que las novelas de Chiriboga, y la vida de Chiriboga, tenían que estar marcadas por un hecho que a mí me parece clave para entender el Ecuador del siglo xx que es la guerra del 41 con el Perú.

A.F: Además, tenías que imaginarte qué edad tenía.

J.I: Exactamente. En realidad, un poco la base para el guion, llegamos a tener una especie de guion que, en realidad, más que ser un guion de hierro, era un punto de partida para el rodaje y que luego fue, de alguna forma, reescrito a través de las improvisaciones con los actores y todo esto. Pero el guion que llegamos a tener ya tenía más o menos la forma de lo van a ver ahora, mejor dicho, la base para ese guion fue una cronología. Fue lo primero que hicimos con mi hermano que es escritor, que, además, en ese momento, vivía fuera del país, entonces nos mandábamos, teníamos esta cronología que nos enviábamos de ida y de vuelta, y en cada ida y cada vuelta, agregábamos o quitábamos alguna cosa. Una cronología de años, de acontecimientos históricos, que, un poco la lógica era esa, algo pasaba en este año, algo histórico, real, y ese evento histórico real afectaba de alguna forma la vida de Chiriboga, tenía que cambiarse de ciudad, tenía que hacer algo. Entonces, estuvimos muchos meses trabajando en esa cronología de años y de obras y de hechos históricos, un poco para que todo calce.

A.F: Y también iba afectando la obra.

J.I: Esa era la idea.

A.F: O insinuando la obra.

J.I: Esa era la idea. Que hechos históricos del país afectaban la vida y por lo tanto, la obra de Chiriboga. Entonces, para responder un poco tu pregunta, y ahora conecto con otra cosa que me acabo de acordar. Me di cuenta de que, la novela principal de Chiriboga se tenía que llamar *La línea imaginaria*, y que trata, explora, mejor dicho, la frontera, el conflicto limítrofe entre dos países, Ecuador y Perú a través de una guerra, entonces, una novela de guerra, pero más que una guerra…

A.F: Disculpa. ¿Que no se ha escrito? ¿Nunca nadie ha escrito esa novela? Porque ahí no soy tan experto.

J.I: No. Esa es la parte final de lo que te quiero contar. A mí se me ocurrió esta idea, que la gran novela de Chiriboga sea una novela de guerra, pero no una novela épica de guerra, sino más bien, de una guerra, de una guerrita, de una guerrita casi insignificante y completamente Kafkiana, obviamente tenía que ver más con esta guerra real del 41 con el Perú, que fue clave para entender al Ecuador, lo que pasó después de esa guerra, porque en esa guerra el Ecuador pierde mucha parte de sus terrenos, pero hay muchas cosas, se sigue utilizando el mapa anterior, en fin. Pero, lo que iba a contar, lo interesante, es que luego de ya definir ese tema, como el tema de *La línea imaginaria*, esta novela de guerra, sobre la guerra entre dos países latinoamericanos, encuentro en uno de los libros que estaba utilizando para la investigación, un libro que recoge la amistad entre García Márquez y Vargas Llosa, descubro, de alguna forma, que ellos en algún momento tuvieron el proyecto de hacer una novela a cuatro manos sobre, nuevamente, una guerra o un encuentro fronterizo que había habido a comienzos del siglo xx entre Colombia y Perú. Entonces, me di cuenta de que no era tan descabellado, y que todo, de alguna forma, iba encajando.

A.F: Una última pregunta, ¿por qué si es tan mediático Chiriboga en Donoso, la primera pregunta que le hace Joaquín Soler, el famoso entrevistador español, dice "hemos tenido la gran oportunidad de alguien que no habla", tú lo haces como una especie de Salinger ecuatoriano, o de Pinchon? Que es como la única vez que, porque tú usas la entrevista, es clave esa entrevista de la televisión española porque Chiriboga da la cara y supuestamente fue algo con lo que se logró, casi fue un error de Chiriboga haber ido. ¿Por qué se te ocurrió hacerlo más salingeriano o pincheano, que ultra mediático como Vargas Llosa que habría veinte mil imágenes?

J.I: Creo que era más interesante así. Es una película que juega, además, mucho con la idea de… es una película de pocos recursos. Esta entrevista era clave si es que la manejábamos como la única aparición televisiva de Chiriboga, cobraba una importancia mayor que si decíamos "esta es una más". Entonces ya el trabajo con el actor, en ese sentido, fue como tú decías, que sea un autor más enigmático, por llamarlo de alguna forma, que mediático, más bien un autor con cierta timidez, cierto rechazo a lo mediático. Es un poco esa la impresión que da él, como alguien que no está acostumbrado a ese mundo.

Bonnefoy

Escribir en francés, cuando es una lengua con sabor a guayaba

Miguel Bonnefoy

Conversación con Mauricio Electorat

Mauricio Electorat: Miguel Bonnefoy es un escritor francés, de nacionalidad francesa, pero es hijo de chileno y venezolana. Nació en 1985. Ha publicado varios libros, el último de los cuales se llama *Sucre Noir*, se traduce *Azúcar Negra*, azúcar morena se diría mejor. En anteriores, *Le Voyage d'Octavio*, el viaje de Octavio así está traducido. Está nominado al Premio Goncourt de la primera novela, y fue laureado en 2016 con el Premio de los Jóvenes Liceanos.

Lo primero que me gustaría conversar es, cómo se dio esto en tú caso, siendo hijo de chileno y venezolana, habiendo nacido en Francia, eres un producto, digamos, de una generación que probablemente estuvo o está en el exilio y tuvo hijos de otras nacionalidades, ¿cómo se dio en tú caso, el transito o, digamos, la convivencia, entre el español, la lengua de tus padres, y el francés, la lengua del lugar en que naciste?

Miguel Bonnefoy: Efectivamente, mi padre está aquí presente, así que es testigo de todo lo que estoy diciendo. Así que no se preocupen que, si digo algo que en realidad no debería ser, en realidad él está aquí. Él es chileno, santiaguino, para el 73' fue a Francia como todo un flujo de latinoamericanos que llegaron a Francia con exilio político y llegando allá conoció a una venezolana, María Antonieta Borjas que era Agregado Cultural de la Embajada de Venezuela en Paris. A partir de ahí se quedaron en Paris, se reprodujeron en Paris y yo nací en Francia. Naturalmente, en la casa y en la mesa siempre las conversaciones eran en español. Yo cuento en español, yo sueño en español, pienso en español y si, por ejemplo, estoy caminando en la calle y de repente me cae un piano en el pie, es probable que hable en español también. Sin embargo, el idioma del territorio fue el francés, y como tuve una vida de hijo de diplomático, tuve que moverme siempre de capitales en capitales, de frontera en frontera, para no romper con la educación, con el hilo de la educación, ya que, en diferentes edades, bajo diferentes clases en función de los países, en función de los sistemas educativos de cada país.

Entonces, me pusieron en los Colegios Francia en el extranjero, que acá le llaman La Alianza Francesa, Le Lycee Francais de Étranger, que eso es dado por el AEFE que son las agencias de educación francesa en el extranjero. Entonces, naturalmente, el español, el portugués, los diferentes idiomas locales donde estaban, eran los idiomas del recreo, los idiomas de la pelea, los idiomas de la seducción, los idiomas de la amistad y de repente el francés aparecía como una especie de lengua de arte, puesto que solamente lo podíamos conseguir en los libros o en la boca de los profesores. Era un francés, a veces, un poco arcaico, es decir, que no estaba manchado por algunas cuñas, neologismos que de repente aparecían en Paris, en las calles parisinas, el argot, o el verlan, y no existían, ya que nosotros estábamos a casi 10 mil kilómetros de distancia y guardábamos un francés que solamente estaba en los libros. Y de repente, en algunos años, aparecían otros hijos de diplomáticos, o hijos de militares que venían de Francia y traían con ellos en su bagaje cultural, traían una nueva palabra, del argot, que era quizás grosera, o vulgar, del otro lado del océano, pero visto de este lado aparecía como una especie de patriotismo distinguido y era casi por coquetería que usábamos esa palabra, para mostrar que nosotros también teníamos un lazo con la francofilia. Entonces, pienso que las distancias, fronteras, porosas entonces, entre el español y el francés, se dieron probablemente, en esos pequeños mundos, en esas pequeñas burbujas de franceses en el extranjero. Naturalmente, cuando terminé el colegio y vine a Francia, estudié letras modernas en la Sorbona. Consideran la modernidad de la literatura a partir del medioevo, entonces del medioevo al siglo xx te lanzas los seis siglos, y después te especializas en los siglos. Yo me especialicé en el siglo xx, entonces hice un *memoir* sobre German Marín, sobre Paul Nizan, sobre la literatura comprometida, la libertad y la servidumbre. Si quieren más tarde podemos hablar de eso. Pero naturalmente era divertido darse cuenta hasta que punto todo lo que estudié siempre fue en francés. El español era como el español instintivo, el idioma orgánico, el idioma.

M.E: Es curioso, justamente, porque se podría decir… no lo sé, tú me podrás corregir si me equivoco, pero el español, siendo el idioma de la casa, el idioma materno, paterno, familiar, y el francés siendo el idioma de contacto con el mundo, uno podría pensar que también podrías haber decidido escribir en español, o sea, porque, en definitiva, tienes los medios sin duda, de escribir por igual en una u otra lengua, ¿por qué escribiste en francés toda esta literatura?

M.B: Tienes toda la razón. Por un lado, pienso que de manera un poco instintiva fue evidente

que, cuando tenía una idea abstracta para desarrollar un personaje, o para crear una escena, se me hacía mucho más simple pasar por los laberintos del francés, porque me había aprendido las astucias del francés, la gran gramática francesa, había estudiado los grandes desarrollos novelescos franceses, es decir, me daba cuenta de cuáles eran los pequeños senderos que podía agarrar en francés, para poder desarrollar una escena. Entonces, de alguna manera, era mucho más simple para mí de poder hacerlo en francés. Quizás en español iba a ser una lengua un poco más desordenada, quizás más incoherente, porque quizás simplemente no la estudié en español. Sin embargo, también hay, quizás, una razón política, es decir, si yo hubiese escrito el libro en español habría publicado en Venezuela.

En Venezuela, como lo estábamos hablando, son editoriales de Estado, es el Estado quien paga la fabricación del libro, quien paga la difusión, quien paga la distribución del libro, quien paga los derechos de autor, quien paga los adelantos, y eso hace cuando el libro llega en las mesas en las librerías, es más barato que una botella de agua, para que justamente la lectura no sea el privilegio de unas clases sociales y no de otras. Naturalmente pasas por circuitos, que son circuitos cerrados, y quizás no sale bien del país, no está distribuido bien afuera del país. Si hubiese escrito en español y publicado en Venezuela, entonces, probablemente, para llegar a Francia, hubiese tenido que pasar por una traducción, de las traducciones hubiera llegado a Francia como literatura extranjera, y esos son otros lugares en las librerías, son otras posiciones en la critica literaria, son otros lugares también en la prensa, y quizás no hubiese tenido el impacto mediático. Sin embargo, si al contrario lo escribía en francés con la gramática francesa, jugando y utilizando las estructuras y editoriales francesas, toda la fuerza de la maquinaria de la editorial francesa, pero hablando sobre Venezuela, entonces, quizás, podía al contrario ganar de los dos lados, es decir, estar en Francia como un escritor francés, aunque me llaman escritor francófono, siempre es divertido porque yo me peleo exactamente con las mismas palabras que los escritores franceses como Amélie Nothomb, como Houllebecq, yo también me peleo con las veintiséis letras, yo también intento, como puedo tener la deuda con escritores franceses, es decir, tengo todas las desventajas que los escritores franceses y, sin embargo, cuando publico, por mis raíces latinoamericanas, me dices que soy francófono. Me dicen: "uy, usted es como el Voltaire de la selva. Usted escribe con acento". Y por qué entonces tengo que tener las dos desventajas de los dos lados, por qué tengo que ser el Voltaire de la selva y no Voltaire, simplemente Voltaire, o el Diderot, ya que, como Houllebecq, como Amélie Nothomb, como Pierre Michon, yo también estoy peleándome con exactamente las mismas 300 mil palabras de la lengua francesa, el tesoro de la lengua francesa. Entonces, consideran que es una literatura francófona, y cuando me invitan a los festivales y a los salones, me invitan con con Lionel Toujeo, con James Noel, con todos los escritores africanos, senegaleses, árabes, considerando que hacemos parte de una misma bolsa.

M.E: O sea, hay una clase B.

M.B: Exactamente, bravo, hay una clase B.

M.E: Hay una clase ejecutiva y una clase turista de…

M.B: Claramente es eso. Me gusta mucho la imagen.

M.E: Es curioso eso en Francia, porque en el mundo anglófono no pasa lo mismo. Y este es un problema muy latino, yo creo, de Francia. No sé cómo lo vez tú, pero justamente en Francia, la periferia del francés, o sea, África, incluso Martinica, incluso las Antillas Francesas, siempre han sido de alguna manera considerados de otra manera, es otro francés, digamos, que el francés de la literatura producida, como se dice en francés, en el hexágono. ¿Qué tienes que decir al respecto? ¿Tú crees que hay algo que está cambiando ahí?

M.B: No sé si está cambiando. Algo es seguro, que cambió en los años 60' con los movimientos de la *négritude*, es decir, cuando de repente aparecieron estas colonias francesas en África, en las Antillas, en el Magreb, trajeron, por supuesto, sus enfermedades, trajeron sus genocidios, trajeron sus estructuras coloniales, pero también trajeron, probablemente, el pic más grande de guerra que fue el francés que estaba lleno de polvo, que era el francés de Racine, que era el francés de Cornualles, que era el francés de Montaigne, pero de repente, poniéndolo en ese lugar como si hubiesen desarraigado un árbol y hubieran trasplantado en nuevas raíces, en una nueva tierra, africana, empezó a dar frutas follaje que los franceses ni sospechaban. Y empezaron a aparecer escritores como Léopold Sédar Senghor que de repente volvieron a Francia después de un siglo de colonia, pero volvieron con un francés

ramificado, un francés flexibilizado, un francés modificado que tenia mucho más un sabor a mango, un sabor a guayaba, a rio, un sabor a selva. Es increíble como los franceses ellos mismos leyendo los libros de Léopold Sédar Senghor, de repente, entonces, recién estoy redescubriendo mi propia lengua. Nunca hubiesen imaginado que podíamos, algunos escritores africanos, algunos escritores latinos, algunos escritores de las Antillas, ir a buscar, en las basuras de la historia, ir a buscar palabras de ayer, que estaban llenas de una especie de abandono, y volver a ponerlas en la luz violenta de la modernidad, para convertirlas en palabras de mañana.

M.E: Si, ese fue el momento. Tú me estás hablando del comienzo de la historia. Yo te estoy hablando de la actualidad. Porque Léopold Sédar Senghor es los años 60', ¿qué pasa hoy?

M.B: Hoy fíjate que es interesante la pregunta que haces. Yo estaba hace tres semanas en un festival organizado por Alberto Manguel. Habían entonces, invitado ahí a toda la francofonía, y prácticamente todas las conversaciones, y todas las conferencias y las charlas, tertulias que se estaban dando era alrededor de eso, de la lengua. Es decir, hasta que punto hoy día, la francofonía ha alimentado, ha nutrido la lengua francesa y le ha dado entonces nuevas dimensiones.

M.E: ¿Tú dices la francofonía, entonces, como institución? ¿A qué te refieres con francofonía? Porque puede ser la institución, la organización de estado francesa dedicada a promover el uso y la preeminencia, de la France. ¿A qué te refieres exactamente con francofonía en este caso?

M.B: Son muchos millones que se van firmando año tras año para poder alimentar a los Liceos Franceses, todas las Alianzas Francesas, las Embajadas de Francia, y se da entonces lustre, donde todo es muy bonito, muy moderno, están bien vestidos, y de repente gasta mucho dinero para que hayan personas como yo que hayan estudiado en francés, y quizás hoy estén escribiendo libros en francés, y quizás participando y contribuyendo al patrimonio cultural de Francia en el extranjero. Estos son otros, es decir, la francofonía, los escritores que justamente estábamos hablando, utilizan el francés, pero escribiendo desde otros lugares que no sean Francia. Hay más gente que habla francés fuera de Francia que adentro de Francia. Entonces, naturalmente, cuando de repente aparecen todos estos escritores que publican afuera y que llegan utilizando el francés, que los franceses le dicen "*vous le francophone*, ustedes son francófonos", están de una manera aislando a personas que son mayoritarias. Pienso que las conversaciones que se estaban dando en Notre, era esa idea de decir "nosotros a grandes rasgos estamos pidiendo una legitimidad también, estamos pidiendo que nos consideren como escritores franceses y que nos presenten, cuando nos presentan en los diferentes premios, cuando nos presentan en las diferentes prensas, que consideren que, ser *littératur francais*, y no *littératur francophone*, que nos presenta de repente como un resto de una colonia.

M.E: ¿Cómo se ve, desde tú posición de escritor francófono, francés, pero medio chileno, medio venezolano, o sea, hispano, hispanoamericano, América Latina? Uno. Dos. ¿Cómo encuentras ese territorio, ese contacto entre la cultura, la lengua, la tradición literaria francesa y América Latina? ¿Cómo estableces ese puente?

M.B: Absolutamente, como tú dices. Hay efectivamente una tradición de un puente de papel trasatlántico entre los diferentes países y los diferentes continentes. Por supuesto me hablas de Blaise Cendrars, claramente soy un gran lector además de Blaise Cendrars, recuerdo que el libro escrito sobre la fundación de San Francisco, es así de las lecturas más fascinantes que he tenido. Y muchos latinoamericanos, por supuesto que, después de las dictaduras, con el famoso boom latinoamericano, y llegaron a Francia, y en Francia o en España empezaron a publicarlos en editoriales españolas, editoriales francesas. Y era divertido darse cuenta cómo en Francia siempre han tenido como la necesidad de crear corrientes literarias, de crear movimientos literarios, es decir, desde que aparece Zola, entonces, dicen que tiene que haber aquí un *naturalisme*, un *naturalisme* que fue tan importante llegando a Chile, que de repente creo un criollismo aquí en Chile. De repente incluso cuando aparece Hugo, aparece Flaubert, aparece Balzac, tienen que crear el *romantisme*, y después un *neoromantisme*. Después aparecen los poetas malditos, con Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, con Gérard de Nerval, entonces, hay que crear los poetas malditos, y son movimientos iconoclastas. Aparece entonces, el verso libre con Apollinaire, entonces, el verso libre, y de repente cae el Surrealismo con André Breton, Soupault, con Louis Aragon, y el Dadaísmo, y después de todo eso empieza entre las dos guerras, consideran que hay una

literatura comprometida que tiene que crearse, y aparecen entonces los Camus, aparecen los Sartre, aparecen los Louis Aragon, aparecen Paul Nizan, aparecen todos los otros, y tienes todos los movimientos que llamaron el mundo real, y después llegan los matemáticos, los tipos de la algebra, y de la geometría de la lengua, y entonces es el movimiento de oulipo, y después del oulipo viene Nathalie Sarraute, y viene y Claude Simone, les dan premios nobeles, y de repente aparece ficción, y después la exoficción. Francia siempre ha necesitado, de alguna manera, crear movimiento, crear corrientes literarias, agarrar ciertos autores de una misma época, que a veces ni se conocen entre ellos, o que no tienen pasarela, no tienen puente, no tienen conexiones superiores en su obra para hacer como una firma, como una etiqueta. Me pregunto si, cuando llegaron todos estos maravillosos escritores latinoamericanos a Francia, también Francia o Europa, no necesitó de repente crear un nuevo movimiento, crear una etiqueta, y entonces decir "ah, el Boom Latinoamericano, América Latina escribe". Pero América Latina escribía de hace dos siglos, ya nosotros teníamos nuestros grandes escritores, ya nosotros teníamos una tradición literaria profunda, ya nosotros intentábamos como podíamos de ir a buscar dentro de los pelos, y dentro del vientre de la lengua, para tratar de crear nuestra propia literatura, nuestras propias tradiciones. Pienso que en este contacto que se ha dado entre América Latina y Europa ha sido algo realmente histórico, y si uno lee a García Márquez también tienes que leer a Kafka, si lees a Kafka tienes que leer a Faulkner, y si lees a Faulkner tienes que leer a Gogol, y si lees a Gogol tienes que leer a Bulgákov y a Pirandello. Entonces, todos estos escritores tienen lazos estrechos entre ellos, que las fronteras son porosas, que son frágiles, que se van creando una especie de conexiones, y que, en esto de la literatura, a mí parecer, no tienen que haber fronteras, no tienen que haber muros, no tienen que haber épocas. Honestamente, los temas clásicos siempre se han dado de un continente u otro, y cada época, cada escritor, ha tratado de expresarlo en su literatura, a su nivel. Menos mal que entre América Latina y Francia, América Latina y Europa, siempre ha habido estos puentes de papel.

M.E: Sin duda, pero hay otra cosa. Hay una relación especial, creo yo, y a eso te quería llevar, de Francia con América Latina, no de América Latina con Francia. Estoy hablando de las relaciones más políticas, de cómo Francia mira, a veces alienta, reflexiona, sobre también, la política latinoamericana, lo que también estaba pasando en los años 60', en los años 70', toda la efervescencia, la ebullición política que se produce en América Latina desde fines de los 50' hasta las llegadas de las dictaduras. Es observada por Francia como una especie de laboratorio de las ideas. ¿Hay algo? ¿Te dice algo a ti? ¿Cómo te posicionas tú siendo mitad francés, mitad hispano, pero respecto a esa historia, en ese contacto?

M.B: Por supuesto. Te podrás imaginar mi querido amigo, que tendré la elegancia de no hablar de política en esta prestigiosa asamblea, porque la situación hoy en día, la mirada que tiene Francia con la revolución bolivariana, o con todos los asuntos que tuvo Jean Lui Beaucarnot con Cháves y eso, creó muchas polémicas muy difíciles, y pienso que sería de pronto, delicado, y quizás desubicado de mi parte estar tratando algunos grandes puntos de vista de cómo Francia ve hoy en día a las revoluciones de América Latina hacia el año dos mil.

M.E: Si. No estoy hablando particularmente del caso venezolano, o del chavismo, o de la revolución bolivariana, etc. estoy hablando de la relación histórica que ha habido habitualmente desde Francia hacia América Latina.

M.B: Tienes toda la razón. Humildemente mi trabajo quizás ha sido más bien el de poder hablar desde Francia sobre Venezuela, pero no justamente estar subrayando algunas cosas que tienen que ver con la política, o tienen que ver con la modernidad hoy en día en Venezuela, o lo que está pasando con asuntos de economías de mercado, simplemente era tratar de mostrar más bien las cosas positivas de Venezuela. Cuando llegué a Francia, hace más menos unos seis años, me propusieron un contrato para poder escribir un libro, y quería hablar sobre Venezuela, es decir, romper el cliché de que Venezuela siempre son asuntos de playa, siempre son asuntos de Miss Universo y Miss Mundo, siempre son asuntos de escaseces, son problemas de delincuencia, son problemas de corrupción, o temas del despilfarro del petróleo durante el siglo xx, la idea era al contrario, poder hablar de la rosa, más bien que de la espina, hablar de la luz más bien que de la sombra, y entonces, poder hacer un trabajo en el que agarraba un relato mítico clásico,

como lo puedes ver en cualquier viaje de la historia de la literatura, es decir, no inventé nada en la estructura narrativa, y poder entonces crear ahí algunos personajes con algún desarrollo, y mostrando cuáles eran las tradiciones venezolanas, cuáles eran las herencias de Venezuela, cuál era el imaginario colectivo venezolano, mostrar que también era un pueblo que intentaba pararse, levantarse con dignidad, en frente de la hegemonía de los imperios, y que estaba tratando de reapropiarse de un territorio que le había sido amputado. Pero todo eso pasando por la alegoría, pasando por la fábula, pasando por el cuento, pasando por lo que llaman en literatura la hipotiposis, es decir, crear una especie de imagen que no tenga nada que ver ni con el petróleo, ni con la política, pero, sin embargo, hablando de eso. Les doy un ejemplo preciso. Por ejemplo, para el ultimo libro, *Azúcar Negra*, la idea era poder hablar del petróleo venezolano, pero si hubiese hablado del petróleo venezolano, un libro con porcentajes, con nombres de ministros, con nombres de presidentes, con gráficos, quizás no estuviésemos sentados ahora uno frente al otro. Sin embargo, si decidía escribir una historia que no tenía nada que ver con el petróleo, como una historia de piratas, una historia de corsarios, una historia de hermanos de la costa, una historia de ron, una historia de tesoros escondidos, entonces, quizás, podría dar una especie de fábula, como una alegoría, una parábola, una metáfora de lo que estaba pasando. Por ejemplo, ustedes lo saben perfectamente, que el gran drama de Venezuela es haber descubierto el petróleo en los años 20' en el oeste del país, en la región de Santa Lucía, a partir de ahí creamos una renta petrolera, es decir, rompimos con el tejido agrícola del país, dejamos de producir, y nos pusimos a importar absolutamente todo. Hoy en día creo, 93% de los alimentos en Venezuela son importados, importamos el azúcar, importamos el maíz, importamos el tabaco, importamos el café, importamos el cacao, importamos absolutamente todo. Estamos sentados en una tierra que quizás es una de las únicas que lo puede producir. La idea, entonces, era hablar de esa realidad, el petróleo, hubiésemos tenido que sembrarlo, es decir, hubiésemos tenido con el petróleo que multiplicar las vacas en las praderas, multiplicar las gallinas, hacer de un pequeño sendero una autopista, hacer de una escuelita, convertirla en una universidad, en una universidad donde uno pueda hablar de política. Y, efectivamente, pienso que, desgraciadamente, no lo sembramos. Es la razón por la cual hoy en día decimos en Venezuela, que la gente es tan pobre, tan pobre, que lo único que tiene es dinero. La idea, entonces, era poder hablar de esa realidad, pero pasando por la metáfora, es decir, por ejemplo, hacer el retrato de una familia de maestros roneros que viven de la cultura de azúcar, ya que nosotros vivíamos de eso antes del descubrimiento del petróleo. Pero, como se dice alguna leyenda, de que muchos tesoros de los piratas del caribe que están escondidos debajo de las plantaciones de cañas de azúcar, de los cañaverales, entonces, era imaginarse exploradores que pasan uno tras otro en esta finca de destilería, y que en vez de trabajar con disciplina y con método la tierra, van a tratar de levantarla para tratar de conseguir las riquezas que están abajo. Quizás entonces, en los personajes del libro está un poco la imagen de la gente venezolana del siglo xx venezolano, que no se dieron cuenta que el verdadero oro estaba ahí, el verdadero tesoro estaba ahí, en el maíz, en el índigo, en el algodón, en el café, en el cacao, en el tabaco, y no a unos pies bajo tierra en un cofre en roble sellado con cables de oro. La idea era, justamente, hablar de esa realidad, y es la razón por la cual el libro se llama *Azúcar Negra*. Por un lado, *Azúcar Negra*, es decir, la melaza, el jugo de caña, es decir, el papelón, y por otro lado la azúcar negra, es decir, el oro negro del petróleo.

M.E: Pero en ese paisaje tan particular venezolano, ¿cómo modifica, o puede modificar en tu caso, la lengua francesa?

M.B: Es muy interesante la pregunta, porque, efectivamente, cuando decides escribir sobre los cañaverales, o decides escribir sobre los chaguaramos, las guacharacas, y de repente lo decides escribir en francés, en un idioma que no le pertenece a ese territorio, entonces, estás de repente en algunas posiciones de distancia, no solamente geográfica, pero también distancias lingüísticas que te permiten, por un lado, amputarte, perder, y por el otro lado ganar. Te doy un ejemplo concreto. A veces es más simple pasar por un ejemplo una anécdota que pasar por la teoría. Si, por ejemplo, estas escribiendo en tu libro y tienes ganas de que pase una guacamaya, entonces, estás ahí sentado en frente de tu computadora, en un apartamento burgués en pleno invierno, pero te estas imaginando una guacamaya que pasa por los cañaverales. Decides entonces, escribirlo en

francés, pero, adentro de la palabra guacamaya, en el vientre fonético de la guacamaya, ya tienes esta especie de magnifica criatura que pasa por el cielo dejando rayos verdes, rojos, azules, que tiene un corazón que puede latir durante un siglo, y que si se posa por una rama pareciera que era un bosque entero que se está torciendo con ella. En francés, la palabra guacamaya se dice *ara*. Naturalmente tiene muchos menos relieves, es mucho menos sexy. Entonces, si tú dices la *ara*, de repente no tiene la misma fuerza. Entonces, ¿qué es lo que decides hacer? Decides hacer perífrasis, decides hacer metáforas, decides alargar la frase un poco más, porque lo estás escribiendo en francés. Entonces, pones la *ara* y entonces, de repente te das cuenta que pasando por el francés te obliga, de alguna manera, a agarrar algunos senderos, a agarrar algunos caminos lingüísticos, semánticos, que no hubieses pensado si lo hubieses escrito directamente en español. Eso también, como, por ejemplo, la palabra… yo hice un libro sobre la selva amazónica en Canaima, en el Gran Sabana viviendo con los pemones. Recuerdo que, por ejemplo, cada vez que caminábamos por la selva, teníamos sed, puesto que hacía mucho calor y, a lo lejos, era muy difícil conseguir agua, y, de repente, a lo lejos, podíamos ver la cabeza de los moriches, que son unas especies de palmeras, y el moriche solamente nace con sus raíces que están inundadas bajo el agua, es decir, que donde hay moriche, hay agua. El lugar donde están los moriches se llama, naturalmente, un morichal. La palabra es muy linda. Moriche en francés se dice *palmier bache*, y un morichal sería ambusque de palmier bache. Es decir, se necesitan cuatro palabras en francés para poder decir una sola en español. Entonces, ¿qué haces cuando estás escribiendo? O decides poner morichal con un pequeño asterisco, una nota debajo de la página y, entonces explicas todo, pero quizás eso rompe la liquidez de la lectura, o al contrario, decides entonces, de darle la vuelta, de tratar justamente de transpirar sobre el texto, de tratar de torcer un poco el idioma, de tratar de ver cómo puedes arreglar como un orfebre, algunos nuevos diamantes, moverlo de una cierta manera, para ver que no rompas la lectura, sigues con el morichal, pero le das entonces, toda la idea del *palmier bache*. Pienso que, justamente, en ese juego, probablemente ahí, que intento como puedo pelearme, y es quizás la razón por la cual no me siento totalmente legitimo para traducir mis propios libros.

Jorge

Un ovillo arrojado al lector
Presentación de Vera Fonseca

Esta es la primera visita de la escritora Lídia Jorge a Chile. Es significativo que un acercamiento entre Portugal y Chile suceda justo aquí, en el espacio destinado a celebrar a Bolaño, uno de los más grandes nombres de la literatura chilena. Un espacio así, que ha destinado tanto esfuerzo y tiempo a escritores y autoras de diferentes partes del mundo es el lugar adecuado para reflexionar sobre el estado actual de la literatura de mi país.

Pensar en la literatura portuguesa del siglo XX y XXI y en aquello que fue la contribución a su necesaria y vital reposición ante la transición de dictadura a democracia, sin dejar de lado la apertura de una especie de caja de pandora de donde los espectros de la colonización emergen, pasa inevitablemente por la obra de la escritora Lídia Jorge, uno de los nombres más significativos. Ella nació en Boliqueime (Algarve, al sur de Portugal), es licenciada en Filología Románica. En 1970, partió a África, enseñando en Mozambique y en Angola durante la guerra colonial. Escribió más de veinte libros entre los cuales hay novelas, literatura infantil, ensayos, cuentos, una pieza de teatro. Su obra, ampliamente traducida a diversos idiomas, cuenta con adaptaciones teatrales y cinematográficas, destacándose la adaptación de su novela "*A Costa dos Murmúrios*", llevada a cabo por la realizadora portuguesa Margarida Cardoso en 2004.

El reconocimiento de la importancia de su obra en el contexto de la literatura portuguesa y europea se ha traducido en la entrega de diversos premios. La autora recibió el Premio Literario Municipio de

Lisboa con las novelas "O Cais das Merendas" y "*Notícia da Cidade Silvestre*". Además de este premio, Lídia Jorge cuenta con más de 16 distinciones recibidas no solo en Portugal, sino que en otros países como Francia y Alemania. Se destacan el Premio Máximo de Literatura en 1998, el Gran Premio de la Asociación Portuguesa de Escritores en 2002, Albatros – Premio Internacional de Literatura – en 2006, el Premio Luso-Español de Arte y Cultura en 2014 y el Premio Virgílio Ferreira en 2015.

En su obra, se destaca la importancia que asume el contexto anterior y posterior al 25 de abril, así como el laberinto que Lídia Jorge configura en ese contexto teniendo, simultáneamente, como fuerza centrípeta y centrífuga, Historia y memoria. Cinco años después del jueves 25 de abril de 1974, día en el que Portugal amanece para la caída de la dictadura más larga de Europa, Lídia Jorge publica su primera novela titulada *O Dia dos Prodígios*. Obra fundamental en la literatura portuguesa post 25 de abril, narra el microcosmos de una aldea del sur de Portugal, de su relación entre lo que lo experimentan sus habitantes en una rutina cotidiana y lo mágico/insólito en su interior, y lo que la revolución que se vivía allá afuera, volviendo evidente lo atemporal entre el acontecer de la Historia y lo que experimentan los sujetos. Esa misma atemporalidad o fractura entre realidad, verdad, verosimilitud e historia más tarde será plasmada literariamente de forma magistral por la escritora en su obra *A Costa dos Murmúrios*.

"Si nadie fotografió ni escribió lo que ocurrió durante la noche, se acaba con la madrugada – no existió", Eva Lobo/Evita, *Costa dos Murmúrios.*

En esta novela publicada en 1988, nos muestra una mirada femenina sobre la guerra colonial, construida como un díptico en que el preludio onírico titulado "Saltamontes" dialoga, de forma compleja, con la narrativa principal mediante un proceso de "hacerse otro" o bien la fragmentación de voz autoral, voz narrativa y voz del personaje principal. En "Saltamontes" escuchamos de Evita, joven portuguesa que acompaña a su novio, el alférez Luis Alex a Mozambique. La narradora principal nos habla de Eva y a su vez da cabida a otra voz propia, pues la hace hablar como quien fue: Evita. Si la Historia, como el resto de las ciencias, solo existe en una relación necesaria e inequívoca entre sujeto y objeto, donde el objeto termina por ser blanco de la proyección de una supuesta determinación previa del sujeto, en *A Costa dos Murmúrios* acompañamos un dramático proceso en que tanto Eva Lobo/Evita como el alférez Luís Alex experimentan la transfiguración de sus identidades. Esto se manifiesta como una retroalimentación entre identidad y memoria, a medida que la primera se transfigura la segunda irrumpe, de modo que las memorias insospechadas y prohibidas que se revelan van a su vez transformando las identidades. Esto trae consecuencias decisivas para la construcción de un relato histórico, puesto se debilita la presunción de seguridad del sujeto de conocimiento en la producción historiográfica.

En la adaptación de la cineasta Margarida Cardoso, la imagen en primerísimo plano del rostro de la novia Eva/Evita abriendo su mirada, bajo el velo/halo blanco, parece ser la escritura cinematográficamente posible de la frase epigramática con la que Lídia Jorge abre su novela: 'Evita era yo'. La obra se presenta como un ovillo que rueda hacia el lector, de modo que su salida del laberinto será la entrada en sí mismo.

El Mundo Más Allá de la Lengua. Una visión portuguesa.

Lidia Jorge

1.

Algunos de los presentes se acordarán que, al inicio de los años noventa del siglo pasado, la cuestión sobre la invasión de Timor Oriental por los indonesios era un asunto que apasionaba a la opinión pública. Ocurrió que, en la época de la masacre en el cementerio de Santa Cruz, cuando la tensión estaba en el clímax, apareció un embajador holandés, denegando la posición de los portugueses y hablando contra las pretensiones de los timorenses. Cierta noche, el embajador apareció en la televisión estatal portuguesa con argumentos muy duros, y al exponerlos lo hacía de modo enfático, en un tono severo, agresivo, utilizando vocablos que parecían estallar en el aire con estridencia. El habla del embajador era tan desagradable por lo gutural y áspera, que concluí que el holandés era la lengua más fea del mundo. Sin embargo, al día siguiente viajé a París para integrar un encuentro de escritores que iba a discutir el papel de los creadores en democracia. Quiso el destino que la primera interviniente fuese una mujer, una poetisa holandesa. Y ella comenzó abriendo su discurso con la siguiente frase: *El holandés, mi lengua, es la más bella del mundo.* Para demostrarlo leyó un poema y, de súbito, la melodía de las palabras hizo de su idioma una lengua dúctil, serena y profunda, repleta de entonaciones melódicas. Creo que el poema hablaba de libertad.

Estos dos episodios, separados por escasas horas, me hicieron modesta y cautelosa al juzgar las lenguas. En verdad, las lenguas desempeñan varias funciones que todos les reconocemos, pero no hay duda de que el elemento afectivo existe previamente a la lengua, al mismo tiempo que es formateado por ella, e involucra todas las otras funciones de modo indisociable. De tal modo, así es como la noción de patria, aprisionada en su nudo de sentimientos profundos de pertenencia, se transforma en uno de los factores de identidad más importantes para el ser humano. En ese dominio, Wilhelm von Humbolt expuso de forma definitiva sobre el asunto en su ya distante conferencia de 1820, demostrando cómo las lenguas son uno de los factores que mejor permite estudiar la diversidad humana y su contienda. Como si al ser humano le perteneciese la voz, la voz como potencial del habla universal, y a las diversas sociedades humanas perteneciesen las lenguas, regionales y particulares como ellas. Y así, a través de esa ecuación que llevaba al extremo, juzgaba von Humboldt que, si se alcanzase el prodigio de hablar una sola lengua, la paz en la Tierra sería definitiva.

Doscientos años después, esa idea está alejada de nuestro horizonte. Infelizmente, aprendimos que todas las guerras de las estrellas, esa lúdica proyección del futuro, si ocurriesen en la realidad, serán hechas en una sola lengua. Sabemos también que, aún más arcaica que la voz humana, a través de la cual todas las lenguas se declinan, es el impulso de la violencia que transforma al otro no en el espejo de mí mismo, sino en mi enemigo. Después de von Humboldt surgieron incontables teorías sobre las lenguas y el lenguaje, y ocurrieron dos guerras mundiales para quitarnos las ilusiones. Tal vez, en los últimos tiempos, sin embargo, después de la caída del muro de Berlín, por un breve intervalo, algunos de los creyentes en la naturaleza humana hayan pensado que la paz iba a ser posible. Súbitamente surgieron varias perspectivas en ese sentido, se imaginó inclusive que la Historia como batalla humana podría tener su fin a la vista, y hubo títulos rimbombantes que nos prometían ese futuro radiante. Duró poco, como se sabe, esa ilusión. La idea de que bastaría, dentro de poco tiempo, usar la tarjeta bancaria en vez del pasaporte para que viajásemos alrededor del mundo, esa bella utopía de que seríamos pasajeros libres en un mundo globalizado cayó estrepitosamente

por tierra en los últimos años. Los soñadores con la paz perpetua pueden revolcarse en sus tumbas. Hoy, para hacer un viaje corto en avión, irónicamente, tenemos que dejar que nuestros equipajes sean revisados como potenciales materiales explosivos y nuestros cuerpos son vigilados y radiografiados con la mayor desconfianza colectiva de la historia humana. Los nacionalismos agresivos regresaron, siempre con la idea de que mi patria es mejor que la tuya. Es más, antes que la cercanía de tu patria me perjudique, que se levante un muro entre la mía y la tuya, para ver si yo me salvo, mientras tú te hundes. Vivimos momentos de decepción, ¿por qué no decirlo? La realidad es tan dura que no hay más lugar para dividirnos entre pesimistas y optimistas, apenas entre quienes desisten y quienes resisten.

Por eso, parte de la teoría de von Humboldt vuelve a ser reclamada como realista, por los que resisten, debido a que defendió que cada lengua es en sí una *energía* propia, un organismo vivo, una plataforma entre el pensamiento y el mundo, reflejándose en ella la historia de cada sociedad como nación delimitada por sus fronteras, y que la comprensión del mundo se hace a partir de la yuxtaposición de las diversas visiones del mundo que cada sociedad ve. Conocernos, entonces, patria a patria, es una medida modesta, pero razonable.

Solo que también ahí se verificó una alteración fundamental. La noción de fronteras nacionales continúa existiendo en concreto, como elementos convencionales indispensables, pero a ellas se sobreponen nuevas fronteras no demarcadas ni previsibles. De súbito, como día a día dolorosamente se confirma, las fronteras dejaron de ser geográficas para confinarse pura y simplemente a los límites de nuestro propio cuerpo. Gracias a los nuevos medios técnicos y a la tecnología, todos podemos caminar al rededor de la Tierra, todos podemos ser vecinos de cualquier otro, solo que no estábamos preparados para semejante cercanía. Las diferentes culturas y las diferentes religiones, mezcladas explosivamente con súbitos amores por antiguas y nuevas patrias, hacen que las fronteras no sean más riscos sinuosos en los mapas, sino paredes porosas de cualquier compartimiento en cualquier lugar de la Tierra. Y a nosotros, que nos gustaría decir que cada hombre es una patria, somos obligados a decir que cada hombre es una frontera, lo que en concreto significa que cada individuo es, al mismo tiempo, un escudo, un objetivo y un arma. Cada hombre es un campo de batalla, un campo de Austerlitz en potencia. Esta es la novedad que los teóricos pacifistas de las lenguas no vislumbraban. Lo que significa que en este contexto global, vale la pena regresar calmadamente a las lenguas y a las patrias, como si no hubiésemos aprendido nada, para reiniciar el conocimiento mutuo, en la esperanza de que ese conocimiento nos permita colocarnos de corazón abierto unos delante de los otros, y así recomenzar una nueva aproximación, una nueva cercanía, un nuevo entendimiento.

2.

En esa perspectiva, me gustaría hablar de lo que mejor conozco, de los portugueses, de su patria y de su lengua. Sobre todo de su Literatura, la forma más elaborada que las lenguas alcanzan, teniendo en cuenta, por otro lado, que las Literaturas, que viven de las fábulas y de los imaginarios transversales, tienden a la universalidad y siempre nos unen. Compartir el modo cómo nos vemos, cómo nos definimos, lo que lamentamos y lo que deseamos, a través de la Literatura, es una forma de reconocernos como sujetos de un espacio que, saliendo siempre de una cierta tierra, queda en cima de la Tierra, un espacio familiar, ya que el imaginario y la transfiguración son un territorio extendido a todos, a pesar de que sean complejos y no resumibles.

Es más, por oposición, hablar de cierto modo de las Lenguas incluso es fácil y resumible. Es fácil para los portugueses, por ejemplo, hablar del Portugués con cierta vanagloria y entrar con facilidad en la corrida para los *sprints* en búsqueda de los primeros lugares del *podium*. Es fácil decir, por ejemplo, que hoy en día ella abarca cerca de doscientos millones de hablantes, mencionarla como la tercera lengua europea más hablada del mundo, y la sexta, después del mandarín, del inglés, del español, del hindi y del árabe, en el ranking de las grandes lenguas. Que se distribuye por cuatro continentes del Globo terrestre, que sus hablantes corresponden a zonas en expansión demográfica, que contiene 600.000 vocablos contra el millón de vocablos ingleses, pero que se igualan por la riqueza de las perífrasis y asociaciones metafóricas, tal como sucede con las otras lenguas románicas. Que tienen vocablos míticos intraducibles a cualquier idioma como *saudade*, *colo* o *bicho*, palabras que

son cuerpos semánticos simbólicos de su singularidad. Se puede decir también que, con el adviento de las nuevas tecnologías, los países que forman la comunidad que tiene por sigla CPLP, semejante a las lenguas francesa, inglesa o española, está creando instrumentos de utilización modernos y eficaces que le permite una proyección ascendente. Se puede decir que, al igual de lo que sucede con otras lenguas, también ahora regalamos libros, gorros y lapiceras a cambio de la aceptación de la lengua. Y, también, en sentido contrario, ya hacemos sociedad con países que no tienen nada que ver con la Comunidad de Países de Lengua Portuguesa, como es el caso de la integración inexplicable de Guinea Ecuatorial a cambio de eventuales petrodólares. Y en medio de todo eso, muchos distorsionan el sentido de la frase de Fernando Pessoa, proclamando que *mi patria es la lengua portuguesa*, para que nos imaginemos grandes, como era antiguamente, cuando teníamos colonias y nos llamábamos imperio. Otros invocan la impresión de Miguel de Cervantes de que el portugués era un español sin huesos, para subrayar su carácter dúctil y melódico, asociado a un temperamento manso.

O sea, descrita de este modo, la lengua Portuguesa se encuentra en medio de las estadísticas ganadoras. Pero nada será comprendido sobre la historia de esta lengua, si no se entiende que todo comenzó con una población de un millón de hablantes, ocupando el escaso espacio de unos noventa y tres mil kilómetros cuadrados muy cerca del mar, acosados por la vecina España y que, digan lo que digan, a lo largo de los siglos XIV y XV, fue el primero en circunnavegar África e ir hasta la India, y después a China y a Japón y el que primero circunnavegó la Tierra, y participó como pionero en la primera globalización, habiendo dejado el rastro de la Lengua Portuguesa, hasta hoy, por varios continentes. Con las manos sucias, pero también con las manos limpias, propias de una época, en el amanecer del descubrimiento de la configuración redonda de la Tierra.

Como también poco se entenderá si no se sabe que el inmenso imperio portugués se fragilizó, desde el primer momento, por pésimas administraciones, si no se dice que la religión católica dirigida por los portugueses era mucho más ritualista que instructiva, si no se comprende que la difusión de la lectura y de la instrucción letrada fue escasa y a veces nula en comparación con los pueblos considerados ultramarinos, entre los europeos. Y así, invocando la Literatura, el lugar donde la lengua florece, no admira que los portugueses incluso hoy encuentren en el símil del mar, ese lugar donde se definieron ya sea como ganadores o como vencidos, la proyección de su intimidad y de su destino. El símbolo de su configuración ontológica como nación y como individuos. Vocablos, oraciones, narrativas, cuentos populares y producción literaria de toda naturaleza tienen el mar como espacio y referencia. La música desde la popular a la erudita se refiere a él como tema. Es impresionante la presencia del tema del mar en las letras de la música portuguesa. Una cantante como Amália Rodrigues encuentra en los versos que transcribo a continuación una síntesis íntima de esa configuración. De ella es la siguiente letra de fado:

"Tenía un corazón, lo perdí
Pero sé que lo voy a encontrar
Preso en el lodo del río
O anclado en el mar".

De igual modo, la poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen escribió de modo más radical una especie de epitafio para sí misma, y el elemento determinante es el mar.

"Cuando muera
volveré para buscar
los instantes que no viví
junto al mar".

O simplemente la síntesis que Vergílio Ferreira introdujo en el discurso de apertura de Europalia 91 en Bruselas, que después sirvió de placa en el frontis del pabellón portugués en el Salon du Livre de París, en 2000, y hoy es una divisa usada entre las escuelas, universidades y la población común – *"De mi lengua se ve el mar"*.

Se trata, pues, del *topós* más frecuente, y más glosado de la Literatura portuguesa. Una lengua de mar en varias vertientes, en la alegría de tener cerca, en el deslumbramiento del paisaje, en el lugar de prosperidad y abundancia, en la simbología de la totalidad, en la simbología del lugar de la evasión y del viaje, en el desafío de las olas y las tempestades y en el heroísmo de vencerlas, pero también lo que significó en sacrificio y sentimiento de derrota que se glosó en el pasado, que atraviesa el siglo XX y que

viene hasta nuestros días. Como si la consciencia de la felicidad nunca fuese suficiente para alejar la dificultad y la batalla a que se le asocia.

No es necesario regresar al siglo XVI, con Camões, ni al siglo XVII con Fernão Mendes Pinto o a los relatores de la *Historia Trágico-marítima.* Por ejemplo, el poeta Camilo Pessanha, escritor de inicios del siglo XX, invocando la sensualidad del mar, en el poema *Venus*, entre lo deslumbrante de la belleza, escribió cinco de los versos más compasivos sobre la confrontación entre el mar y el hombre, en el recuerdo del naufragio como condición de la propia naturaleza. El hombre, deshecho y confundido con la naturaleza. El poema termina de la siguiente manera, intraducible al inglés, creo yo:

"¡Tantos naufragios, perdiciones, destrozos!
- ¡Oh brillante visión, linda mentira!
Rosáceas uñitas que la marea había partido.
Dientecitos que el vaivén había desclavado
Conchas, piedritas, pedacitos de huesos…"

Pero el poema que mejor sintetiza el deslumbramiento por el mar cruzado con el desastre, la furia y la violencia, y la tenacidad humana, el gozo de vencer y rasgar fronteras de todas las especies, será tal vez la *Oda Marítima* de Fernando Pessoa, largo poema de novecientos ocho versos que, en un determinado momento elije, en la figura del pirata de los mares, el héroe trágico que simboliza la Humanidad de la que el ser del poeta se torna compañero ebrio. Es el poema más bello de la Literatura portuguesa del siglo XX, tal vez de todos los siglos. Permítanme que lea el siguiente pasaje:

"En el mar, en el mar, en el mar, en el mar,
¡Eh! Poner en el mar al viento, a las olas,
¡mi vida!
Salar de espuma lanzada por los vientos
Mi paladar de los grandes viajes.
Fustigar de agua chicoteante las carnes de mi aventura,
Repasar de fríos oceánicos los huesos de mi existencia,
Flagelar, cortar, arrugar de vientos, de espumas, de soles,
Mi ser ciclónico y atlántico,
Mis nervios puestos como jarcias,
¡Lira en las manos de los vientos!

Sí, sí, sí… crucificadme en las navegaciones
¡Y mis hombros gozarán mi cruz!
Atadme a los viajes como a postes
Y la sensación de los postes entrará por mi espina
¡Y yo comenzaré a sentirlos en un vasto espasmo pasivo!
Haced lo que queráis conmigo, mientras sea en los mares,
Sobre cubiertas al son de las olas,
¡Que me rasguéis, matéis, hiráis!
Lo que quiero es llevar a la Muerte
Un alma transbordante de Mar.

(…)

¡Hagan jarcias de mis venas!
¡Amarras de mis músculos!
Arránquenme la piel, clávenme a las quillas.
¡Y pueda yo sentir el dolor de los clavos y nunca dejar de sentir!
¡Hagan de mi corazón una flámula de almirante!
¡En la hora de guerra contra los viejos navíos!
¡Pisoteen a los pies de las cubiertas mis ojos arrancados!

Este es, precisamente por casualidad, el poema más bello de la Lengua Portuguesa, por la furia lírica, por la osadía semántica, por la entrega a los extremos. Y también por la corporización del europeo que atravesó los mares en la figura del gran pirata, aquel que reúne el ímpetu de la violencia con el ímpetu de la transposición de lo desconocido, de las barreras físicas y las éticas.

Pero naturalmente que este es un poema prominente, excepcionalmente lírico, pero existen otros campos mucho más prosaicos, en que el mar y la distancia surgen como sujetos. Restos de un imperio colonial que perduró mucho más que los otros imperios europeos, el primero en diseñarse y el último en cerrar la puerta, por el prolongamiento de varios frentes de una Guerra Colonial extemporánea, la lengua portuguesa, hoy hablada por cerca del cinco por ciento de los hablantes del Globo, se transformó en una lengua de tierra y lugares intercambiados. El recuerdo de las idas y venidas constantes, ya sea por comercio o por guerras y escaramuzas, dejó marcas que van mucho más allá de la toponimia, pero que a través y por la mezcla con ella se manifiestan.

António Lobo Antunes en una de las *Cartas de Guerra* que envió a su mujer, desde Angola,

durante la Guerra Colonial, escribía en 1971, sobre la falta que le hacían los lugares portugueses, mezclada con la extrañeza sobre los hábitos de los nativos:

> "Estar aquí me trae constantemente a la memoria, no sé por qué, paisajes como aquella calle entre Santarém y Alpiarça, con los plátanos cerrándose por encima de las cabezas, el jardín público de Montemor, la Golegã desierta a cualquier hora y con las puertas cerradas, el Tajo enarenado reducido a inmensos bancos de arena. Me gusta desesperadamente mi país y mi amada lengua portuguesa, la más bella de todas. Quiero ser enterrado ahí, donde quiera que muera, bajo el "viento que muhe comu uma vaca". A la hora del almuerzo ellos traen fuba y pescado seco y amarillo, y comen sin masticar esa harina sin gusto, y afilan los dientes con el fin de transformarlos en triángulos agudos de ratón. Y a mí me gusta todo de ti y te amo.
> *António".*

Lobo Antunes se encontraba, en aquel entonces, acantonado en Gago Coutinho, provincia de Moxico, en plena Guerra Colonial. Pero, pasados cuarenta años, después de la descolonización, los regresados de África son los que transportan consigo los topónimos lejanos y los escriben en letra imprenta en los establecimientos. Quien vive desterrado en Portugal es el que homenajea el lugar dejado allá lejos, y los lugares, en este caso, la provincia de Moxico viaja ahora en sentido inverso. El joven escritor Bruno Vieira Amaral, en su libro *Las Primeras Cosas*, intentando explicar por qué razón el nombre de la farmacia Macondo, del Barrio Amélia, lugar inventado, al sur de Lisboa, no se refiere al lugar literario de Gabriel García Márquez, colocando una nota en la respectiva página de la novela:

> "El origen (de Macondo) no es literario. Expone apenas el origen de los propietarios. El señor Neves y la mujer tenían un terreno en África en la provincia de Moxico, más precisamente en los alrededores de la ciudad de Macondo. En el Barrio Amélia estaba también el bazar Malange, la frutería Namibe y la papelería Huambo, del Señor Aires. Cafés, estaba o Nortenho, O Minhoto y o Alejentano, siendo que nada, excepto el nombre, asociaba los cafés a la tierra natal de sus propietarios".

Claro que la práctica del viaje de los topónimos es de todos los tiempos y de todos los lugares, siendo que la relevancia que cada cultura le atribuye a esa representación alcanza grados diferentes. En Portugal las distancias en relación con los puntos del Globo cuentan historias pasionales con relación a la patria de una forma impresionante, como si Portugal fuese un personaje dejado atrás, maltratado, o simplemente adorado a la distancia. Cuando António Lobo Antunes, en ese entonces apenas un joven médico que aún no era públicamente un escritor, ni persona conocida, declaraba que amaba su tierra al punto de solo querer ser enterrado en ella, lo hacía como cualquier soldado, para que su deseo quedase encerrado en los dobleces del papel de una carta de familia. Esa es la sensación que se tiene, de que existe una historia pasional de los portugueses con su país, donde quiera que estén, y que muchas veces la forma de reducirlo, denigrándolo, como ocurre a menudo, es todavía un modo de declararle su amor.

De esta manera se comprende que otro escritor, Pedro Rosa Mendes, en la novela *A Baia dos Tigres*, haya intentado retomar el viaje entre la Costa Occidental de África y la Costa Oriental, que había ocurrido más de cien años antes. Me refiero al viaje de exploradores anterior al viaje de Livingstone, viaje de los portugueses que buscaban legitimar el derecho a la faja de África Central, toda la zona que está en medio de Angola y Mozambique, plan que los portugueses perdieron estruendosamente ante los ingleses, los alemanes y los franceses, en los lejanos años ochenta del siglo XIX. Volviendo a *A Baia dos Tigres*, novela de viajes y simultáneamente autobiográfica, en 1997, conviene decir que el narrador parte de la Bahía con ese nombre en Angola, y se va internando por el *interland* adentro, encontrando una África cuyas fronteras, muchas de ellas trazadas a regla y escuadra al final del siglo XIX, ya perdieron los contornos, transformándose en una amalgama de referencias desencontradas, gente perdida, ante las cuales los oficiales de la ONU son impotentes o inoperantes. A lo largo de ese viaje, el narrador, que lleva consigo una ecografía de la hija que va a nacer, ve desvanecer la imagen, a medida que las identidades también colapsan y el territorio africano se transforma en un espacio de desastre. Claro que, sobre el tema, no es el único que lo hace.

Incontables libros en las últimas décadas han sido escritos sobre la misma realidad. Pero que

yo haya tenido conocimiento, nunca ninguno alcanzó la proyección humana, sentida, de *A Baía dos Tigres*, por la pasión por los hombres, por sus relatos directos, sentimiento de conmiseración y simpatía, como si un siglo después, Pedro Rosa Mendes hubiese venido a decir que el mapa de color rosa, este mapa que los portugueses trataron de crear hace cien años, y que fue rasgado, fuese ahora inaugurado por el poder del testimonio vivido. Por el poder de la lengua y de la literatura, ahora cuando el mundo se globalizó en una nueva colonización para la cual aún no encontramos los adjetivos adecuados. Sobre los efectos de la guerra civil en Angola se puede leer en La Bahía de los Tigres:

> "¿Quieres saber sobre la Guerra de Bié?
> Nos matamos hasta que no quedó nada. Sin cuartel – no salimos de casa, ni para el entierro. Una guerra civil es eso. Demencia alrededor del comedor. La nuestra nos exorbitó. Exterminamos el linaje, desde el más joven al más difunto, desde los que aún estaban por concebir a los que ya no tenían misa por sus almas. Morimos en el hogar y en el cementerio, en la cama en la tumba en el campo. En Cuíto también se mataron los muertos, la guerra llegó hasta ellos, no los desperdició, los mereció, murieron dos veces. Los vivos muchas más. En Bié somos sobrevivientes o resucitantes y tú no vas a poder decir aquello que yo soy. Nadie tiene ese coraje. Ni nosotros. Tendríamos que vaciar los ojos de modo que nada quedase en órbita, para entonces enfrentar la verdad (…) En los patios hasta levantamos cruces con la madera que quedó. Nosotros conocemos los lugares – ¿cómo olvidarlos? – pero los niños nacieron después"

Es posible que sea una presunción, pero creo que solo un portugués podría haber escrito un libro tan compasivo como este, con la Historia de los portugueses de mezcla con gente de todo el mundo. Las guerras, las amenazas, las monstruosidades y las escenas de compasión son relatadas como si todos fuesen vecinos cercanos y todos reciben el turno de su discurso directo.

Es más, un trazo que define a los portugueses en oposición a otras culturas es una forma especial de compartir. Hay una imagen síntesis, extremadamente elocuente, que involucra británicos y portugueses en oposición. Surgió en el libro del General Spínola, *Portugal e o Futuro*, publicado en 1973, el libro que anticipó la Revolución de los Claveles en 1974 y el inicio de la descolonización que vendría en consecuencia. En cierto momento, escribe el General a propósito de la colonización portuguesa y la colonización inglesa. Cito de memoria – "Mientras los británicos les dijeron a los pueblos nativos, elévate pero no te acerques, los portugueses dijeron, acércate pero no te eleves". Si nos colocamos solo del lado positivo de la afirmación, la síntesis coloca en destaque el carácter civilizador de los ingleses en oposición a la capacidad de confraternización de los portugueses.

Es más, hace mucho que considero que los portugueses, por buenos y por malos motivos, son aquellos que están siempre dispuestos a compartir los tres rectángulos primordiales de la vida – el rectángulo de la mesa, porque comen con todos, el rectángulo de la cama, porque se acuestan con todos, y el rectángulo de la tumba, porque no les importa ser enterrados al lado de cualquier otro, aunque siempre sueñen con ser sepultados en la tierra natal. Ese carácter de compartir los bienes de primera instancia (no las letras y la cultura) está plasmado en los grandes textos clásicos portugueses, es parte de su historia marítima, la trágica y la heroica, y llega a los siglos XX y XXI enunciando los mismos temas, en una línea de sucesión impresionante. Incluso hace dos años, Ana Margarida de Carvalho, una escritora bastante joven, publicó un libro en que el tema de la fraternidad se bifurca en dos vertientes diferentes – una historia luso-brasileña de compartir, y una metáfora del mundo actual reflejado en la figura de los que rondan de tierra en tierra y se empujan por tener un espacio legítimo, como si la Tierra habitable se hubiese reducido a estrechas fajas del Globo.

En *"Não se pode morar nos olhos de um gato"*, Ana Margarida imagina un barco negrero, un navío destinado para el transporte de esclavos, ya después de la abolición de la esclavitud, barco que parte de Brasil y camino a Portugal es asaltado por una tempestad. Habiendo llegado a la costa unos cuantos náufragos, son obligados a compartir una estrecha faja de arena que se ensancha o disminuye, hasta desaparecer por completo, al sabor de las mareas. Es en ese estrecho espacio forzadamente compartido que los ejemplares de una sociedad del siglo XIX, dividida en clases, desde el esclavo al padre, las señoras, madre e hija aristócratas, son obligados a cohabitar, exacerbando las diferencias, pero

forzándose a ceder unos ante los otros, por la fuerza de la sobrevivencia. En determinado paso, incluso aquellos que eran extraños terminan por hermanarse y confundirse durante un baño con aceite de ballena, como si fuesen niños, cuando ya no hay otro modo para limpiarse y curar las heridas. En determinado momento puede leerse:

> "En seguida, Teresa mandó a llamar a Julien, Marcolino y el capataz, que pescaban en el mar, uno por uno. Los refregó desnudos, de los pies a la cabeza, y ningún erotismo encontraron en el acto, pues Teresa los lavaba metódica y concentradamente, raspándoles la piel de la espalda con un pedazo de concha de ostra (…) Y ellos, cada uno a su vez, sumisos y silenciosos, pacientes que se someten a la cura, agradecidos por ser cuidados (…) Y Núnzio con el desagradable presentimiento de que Teresa no quería desperdiciar el precioso aceite con él.
>
> Hay hombres que nacieron para ser nadie.
>
> En la noche, envueltos unos con otros, todos se sintieron hermanados,
>
> por tener,
>
> nuevamente,
>
> *el mismo olor*".

Una poderosa metáfora en que la playa del siglo XIX se transfigura en la Tierra del siglo XXI, ahora que se entiende que la reinvención de la esclavitud parece ser infinita, pero también cuando se entiende que nadie se salva solo.

De hecho, nada de lo que aquí se dijo sobre la Literatura portuguesa, el mar, la distancia y el viaje, el naufragio, es exclusivo de nuestra casa. Lo que es particular, eso sí, es la persistencia, el destaque y la continuidad que este tipo de temas alcanza en los textos que a lo largo de los siglos fueron siendo producidos en lengua portuguesa. Como si el tema de la relación de los portugueses con los otros nos definiese ante nosotros mismos, y nos diese un sentido de existencia personal y colectiva. En términos colectivos, se registra una especie de tratamiento atenuado de las diferencias, en oposición a las literaturas de identidad marcadas por la confrontación. Incluso las zonas de contacto entre los portugueses y los pueblos de los otros espacios de Lengua Portuguesa, los espacios de la antigua colonización, no se establecen con agresividad, existe antes una cierta compasión que está patente en las diferentes literaturas, la brasileña, la mozambiqueña, la angoleña, o la timorense. Literaturas recientes afirmadas en las últimas décadas muestran, por parte de los escritores de lengua portuguesa de los países africanos y asiáticos, una especie de regreso al acto colonial, pasando el cuchillo por la incriminación antigua, y al hacerlo, trillan el camino de una revisión que les importa tanto a ellos como a nosotros, usufructuarios y víctimas de esa manera antigua de hacer mundo. Mia Couto, Agualusa, Nélida Piñon o Luís Cardoso no transportan a la Literatura la molestia y el resentimiento que amplias partes de esas sociedades aún sienten en vivo. No son estandartes de esos sentimientos. Al contrario. Lo mismo pasa con las otras artes, particularmente la música y la canción. El coro de la canción *Fado Tropical* de Chico Buarque de Holanda, grabada en 1971, continúa siendo una divisa, cercanos que están los dos países, Brasil y Portugal, a veces por los buenos, otras veces por los malos motivos. Aún suena como un himno familiar, en la voz de Chico, ese estribillo brasileño:

> Esta tierra aún va a cumplir su ideal
> Aún va a convertirse en un inmenso Portugal.

Ya en 1975, después de la Revolución, cuando Brasil aún vivía en dictadura, Chico Buarque escribió y cantó *Tanto Mar*, tema prohibido por la censura brasileña. Decía entonces palabras que continúan siendo actuales en los siguientes versos:

> Sé que hay leguas separándonos
> Tanto mar, tanto mar
> Sé también cuánto se necesita, oh
> Navegar, navegar

Es más, esa relación amistosa de asociación, a nivel musical continúa intacta. El cantante, hijo de caboverdianos, Boss A. C., que a sí mismo se define como *tuga*, es decir, abreviación de *portuga*, deformación familiar de portugués, en una composición *rap*, con el título de *Haz el favor de entrar*, o *Tuga Night*, muestra su preferencia por la lengua portuguesa y por los portugueses en detrimento de los otros idiomas y otras nacionalidades, aunque ellas le diesen otras hipótesis de éxito, con las siguientes palabras:

> " … Falso aquí no es nadie, solo entra quien viene por bien.

La fiesta es nuestra, no es necesaria tarjeta de la casa
Si vienes con prejuicios, yo, vete, vete
Pocos entienden el plan, rap veterano
Oyes unos consejos en inglés, pero no soy americano,
Me llamo tuga-verdiano
Hermano, esto es hiphop lusitano
Olvida el bling-bling que eso aquí no brilla
Deportamos mafiosos de vuelta pa' Sicilia …
Calentamos el ambiente cause we hot like that
Don't hate because I'm tuga like that …"

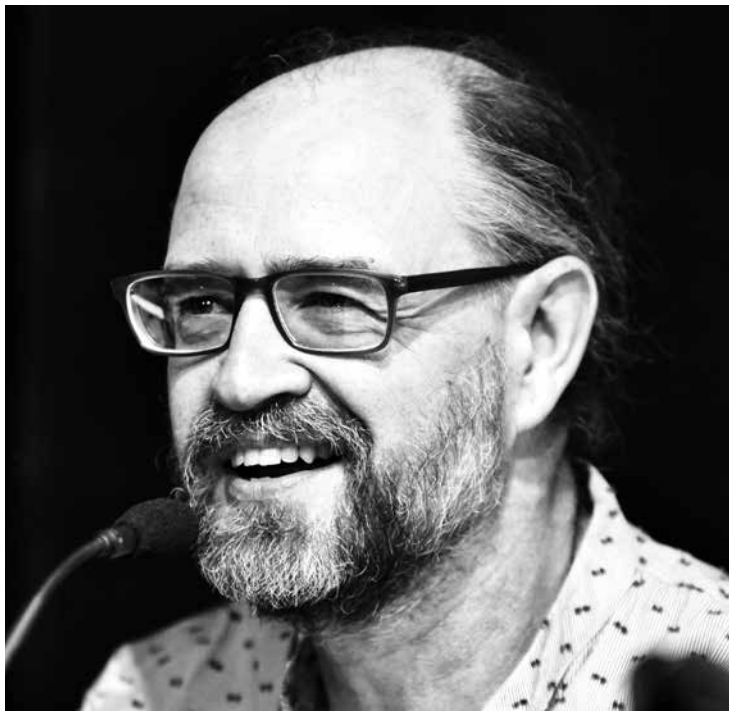
La Literatura Portuguesa enseña, entonces, que este pueblo europeo vive del recuerdo de un pasado de esplendor ya remoto, pero, sobre todo, de una experiencia prolongada de derrota, condimentada por la noción de una manera de compartir humanamente cercana a un ideal de fraternidad que nos acerca a los ideales modernos de convivencia oriundos del Siglo de las Luces. En el momento en que esos ideales de convivencia e intercambio parecen de nuevo debilitados, es posible que los portugueses puedan decir algunas palabras al mundo. Quedaría muy mal si el pueblo que habla, escribe y creó la Lengua Portuguesa defendiese, en el momento actual, las posiciones que defienden la primacía de las finanzas sobre la gestión de la justicia, si defendiesen, en el concierto de las naciones, las posiciones de los que a través del negocio de las armas crean guerras cercanas y lejanas, enfrentando pueblos contra pueblos, continentes contra continentes. Nos quedaría muy mal, a nosotros, que conocemos la humillación que infligimos a los otros en los territorios donde fuimos colonizadores, y la humillación propia infligida por aquellos que se han aprovechado, a lo largo de los siglos, de nuestra debilidad interna, para disminuirnos. Nos quedaría muy mal. Lo digo, con sinceridad porque lo pienso. Pero lo pienso, principalmente, porque lo viví.

3.

Personalmente, mi primer contacto con la distancia y con los parajes lejanos data de la primera infancia, cuando recibíamos las cartas de mi papá y de mi abuelo materno, ambos emigrantes en África. Vivían y trabajan en Mozambique, y enviaban fotografías de grandes aglomeraciones alrededor de las mesas de uno y de otro, personas casi desnudas, con ojos asustados delante de la máquina, a veces fotografías de cacerías, los nativos en cuclillas junto a los animales abatidos, otras veces bailando, y mi papá y mi abuelo, creyéndose buenos patrones, contaban que los africanos, cuando se los encontraban en las calles cambiaban de vereda por respeto. Había de parte de mi padre y mi abuelo un paternalismo que en esa época yo no sabía interpretarlo, e imaginaba que allá, junto a aquellas personas que apenas entendían el portugués, porque hablaban la lengua sena y la lengua ronga, existía un paraíso. Mis familiares eran personas de aquel entonces, de aquella condición, de aquel mundo. Imposible de percibir en la armonía que mantenían con la población local la más pequeña brecha. Fue necesario que se desencadenase la Guerra Colonial, y tener acceso a la rabia en directo, para comprender cuánta humillación había sido recalcada a lo largo de los tiempos. Viajé para allá.

De esa fecha, me acuerdo de una escena marcante. Yo vivía en un comedor de oficiales. Al caer la noche, los oficiales de la Fuerza Aérea se juntaban en el *foyer* con las mujeres para una breve comida. Pero en aquella noche nadie tenía calma porque allá afuera había una plaga de saltamontes tan densa que creaba aureolas verdes alrededor de las luces de los postes de la calle. Además, los nativos habían encendido fogatas a lo largo del margen y en ellas asaban saltamontes que comían, bailando. Era una imagen maravillosa, plásticamente deslumbrante, la noche oscura estaba adornada con aureolas verdes y, sobre todo, las personas parecían felices. Se oía el sonido de los cantos. Pero allí adentro, entre los oficiales portugueses, no era eso lo que se comentaba. Se comentaba que los salvajes comían saltamontes. Se comentaba con repulsión. Y mientras tanto, lo que se comía en el *foyer*, era alguna cosa que tenía la misma carne y la misma configuración de los saltamontes, solo que de otro color. Comíamos camarones. En esa noche, entendí por qué razón de íbamos a perder la guerra, tendríamos que perderla. Entendí que los muertos que estábamos sufriendo en las selvas eran para nada. Era para olvidar. Éramos hermanos unos de otros, tan cercanos, tan idénticos y no nos entendíamos. En nuestros juicios de valor, teníamos siglos separándonos. Pasados muchos años, a partir de esa noche de los saltamontes, yo escribí "A Costa dos Murmúrios".

Farrell



Michael Farrell: trazando poéticas del hemisferio sur

Presentación de Kurt Folch

De la la literatura autraliana poco y nada sabemos. Difícilmente se relacione a escritores como Patrick White, David Malouf, Morris West, Colleen McCullough o J. M. Coetzee con Australia Entre los poetas los nombres de Less Murray, Peter Porter y John Kinsella, pueden resultar más o menos familiares. No es de extrañarse. Si consideramos al menos uno de los planteamientos de Farrell en su interpretación de la tradición literaria australiana: esta ha pasado muchísimo tiempo tratando de producir una cierta masa crítica y, a partir de allí, intentar comprender su situación como una literatura nacional. Hay una cierta timidez inicial en todo lo australiano. Pensemos en la expresión con que se refieren a su país y así mismos, el "down under", es decir el fondo de allá abajo, o el fondo del fondo, literalmente donde el diablo perdió el poncho. En cualquier caso, para ellos es una expresión que les recuerda sus orígenes (muy humildes), así como su condición geográfica. Un país que se encuentra demasiado lejos, cuya geografía y clima resultan demasiado inhóspitos como para visitar por placer. No muy distinto a Chile. Por eso también resultan fundamentales las diferencias, el pasado colonial de Australia es imperial lo que significó participar en las dos guerras mundiales, luego convertirse en una sociedad plenamente desarrollada y llevar bastante ventaja, respecto a nosotros, en su manera de afrontar el conflicto con las culturas.

En la permanente definición de sí mismos, de su literatura y de las relaciones que tiene o

que debiera tener esa literatura con otras tradiciones, en los últimos años muchos poetas e investigadores australianos han puesto su interés en las literaturas de otros países del hemisferio sur. Han encontrado puntos de interés y convergencia (Stuart Cooke *Speaking the Earth's Languages: A theory for Australian-Chilean Postcolonial Poetics*, 2013) y no es extraño que, (junto a Roberto Bolaño) autores como Violeta Parra, Nicanor Parra, Raúl Zurita, Enrique Lihn y Gonzalo Millan, estén siendo leídos y comentados. Digo todo para destacar que la presencia de Farrell no es azarosa y responde a un deseo personal del poeta de años. Estamos frente a una perspectiva contemporánea sobre los orígenes mestizos, conflictos y perspectivas de una literatura que, como la nuestra, no termina de acomodarse entre los pedazos de su propia historia, sino que también se trata de la voz de alguien que viene con un genuino interés de escuchar y leer, de dialogar con nosotros y nuestra tradición "down under" sudaca.

Michel Farrell es hoy uno de los poetas australianos reconocidos de la literatura oceánica contemporánea, y uno de los más activos en el mundo de la literatura en lengua inglesa. Sin adscribir formalmente a una escuela estética particular, su poesía claramente se entronca con la tradición experimental. En un primer momento la crítica destacó (de buena manera) la influencia directa del norteamericano John Ashbery. Esta influencia es reconocida, pero no clausura la poesía de Farrell en un esfuerzo epigonal, sino que el poeta ha ido sumando replegando su escritura en un sinnúmero de formas y temas. La materialidad del lenguaje, color, densidad, forma impresa, así como su materialidad fónica son consideradas en los libros de Farrell. En este sentido sus poemas muchas veces parecen proponernos geografías de sonido y de imágenes que alternan momentos y registros muy distintos. Desde la extrema fluidez, llegando a la hiperabundancia de texto que roza lo barroco y onírico, al intercalo de toda suerte de contrapuntos: palabras, frases, imágenes, sentidos, cortados, incompletos, o aparentemente incompletos. Su escritura posee una suerte de cualidad proustiana, capaz de extenderse sobre cualquier asunto, sobre cualquier detalle que capte su atención, en casi cualquier formato posible, y seguir descubriendo capas y capas de sedimento lingüístico de cuanto refiere. A la amplitud de recursos, el poeta, además, agrega un instinto acertado para escoger los símbolos de la cultura popular desde la literatura y el arte a la política. Hay un cuidado y permanente sistema de referencias operando en los poemas: ciudades, calles, ropa, comida, música, películas, política, políticos; junto con guiños u observaciones literarias. No se trata, pues, de una mirada centrada en el ombligo del poeta, sino en la forma en que los aspectos sociales de nuestra rutina se entremezclan con nuestros pensamientos y deseos personales. Una suerte de dialogo interno en que el sujeto está permanentemente mutando en posibilidades de voces distintas. A veces se trata de registros puramente gráficos, a veces se trata solo de sonidos. En sus libros podemos pasar del soneto tradicional, a una versificación barroca, luego la fragmentación sintáctica y también textos fonético/gráficos. Esta permanente mutación le da a su productividad el relumbre de un pensamiento dinámico y en búsqueda de nuevos registros (de ahí también su interés en nuestra poesía). De esta manera Farrell plantea (también ha sido señalado por la crítica) que más allá de la variedad de registros, o precisamente producto de esa variedad, el poema articula fundamentalmente una manera de pensar; y el pensamiento, como se ve, tiene muchas formas de abordar la realidad, incluyendo –incluso privilegiando– la contradicción y lo incompleto.

El trabajo de Farrell ha sido divulgado y bien criticado tanto dentro como fuera de Australia, y viene a ser como la punta de lanza de esta nueva orientación poética australiana, hasta hace no mucho, bastante conservadora. No se trata, naturalmente, como vemos, de una cuestión académica, sino de una cuestión política en su sentido más amplio, en el sentido de la vida social. Porque el trabajo de Farrell no solo representa un pensamiento crítico de la tradicion literaria de su país, sino que también su trabajo relacionado con la literatura gay australiana ha permitido re-visualizar su presencia en el país oceánico.

Contraimperio: desasentamiento y poética australiana contemporánea

Michael Farrell

En lo que sigue intentaré presentar una visión general del concepto de desasentamiento tal como fue presentado en mi investigación doctoral, posteriormente publicada con el título *Escribiendo el desasentamiento australiano: modos de intervención poética 1796-1945;* en seguida, elaboraré nuevas ideas acerca del desasentamiento en el contexto de la poética contemporánea, utilizando como referencia a poetas australianos más recientes.

En el año 2008, cuando inicié mi doctorado, el término "desasentamiento" –en inglés la palabra *"unsettlement"* también se puede entender como "inquietud"– estaba de moda. Sin embargo, hasta donde lo veían mis ojos, este no había sido teorizado, en los estudios literarios australianos, más allá de su utilidad como juego de palabras anticolonial. Por ejemplo, era habitual hacer referencia, y todavía lo es, a una escritura "desasentadora" que inquieta a los lectores –lectores colonos– con respecto al asentamiento y a su historia. Reclamando el término –aunque no de manera exclusiva– para el estudio de la poética, mi teoría es que la escritura del desasentamiento sería aquella escritura que no extiende los géneros asentados por la literatura inglesa hacia un nuevo territorio y, por lo tanto, no es una escritura colonial o del asentamiento: se trata de pensar el desasentamiento como práctica y no como un efecto sobre el lector. Aunque se podría argumentar que era imposible continuar la literatura inglesa en nuevas tierras y que, sin importar las simpatías pro o antiasentamiento de los escritores, toda escritura australiana estaría, por definición, "desasentada", inquieta, yo quería escribir la historia de una forma diferente de poética: una que –como iba descubriendo– era conocida hasta cierto punto, pero fue descartada en favor de preocupaciones principalmente históricas: a esos textos no se los leía en términos literarios; y si se los leía, no se tomaba en cuenta la compresión de su poética. Los precedentes contra los cuales me rebelaba y que hicieron mi proyecto posible eran los libros de historia –incluyendo algunos de historia literaria–, la edición y los proyectos antológicos.

Era este, entonces, un proyecto de archivo y de relectura. Los textos resultarían ser, en general, no literarios: cartas y entradas de diarios. Sin embargo, no se leían como las versiones asentadas y normativas de estos géneros.

La figura más conocida de la historia australiana es Ned Kelly. Era un *bushranger* –forajido del *bush*, la zona árida del interior de Australia–: una versión del siglo XIX australiano de un bandido y asaltador de bancos. Tenía un resentimiento justificado contra la policía local y, cuando Kelly y su banda se encontraron con un campamento de policía en mitad del *bush*, hubo un tiroteo en el que murieron tres oficiales. Ese es el trasfondo en que Kelly escribió una carta, intentado defender sus acciones, que incluía información contextual biográfica y socioeconómica sobre la comunidad irlandesa pobre en la colonia penal que era la Australia de 1870. Lo que me interesó, aparte de la estrafalaria narración y del metafórico estilo –he aquí un ejemplo de este último, en que se describe a la policía: "una partida de grandes feos cuelligordos cabeza de wombat panzones patas de urraca acinturados patiplanos hijos de alguaciles irlandeses o terratenientes ingleses"– eran las oraciones. En lo que se convertiría en una clave metodológica del proyecto, leí la *Carta de Jerilderie* con atención a la puntuación: es decir, sus puntos y aparte. En la primera edición de la *Carta,* publicada más de cien años tras la muerte de Kelly, se conserva la puntuación original, y se puede observar que los puntos aparte no se utilizan de la manera convencional –como tampoco las mayúsculas–. Este breve extracto relata las tensiones entre irlandeses e ingleses en

el contexto del transporte forzado de convictos irlandeses a Australia –el padre de Kelly era un convicto–:

"él querrá ser rey de un policía
que por un flojo haragán cobarde
alojamiento dejó la esquina de ceniza desierta
el
trébol, el emblema del verdadero
ingenio y la belleza para servir bajo una
bandera y una nación que ha destruido
masacrado y asesinado a sus ancestros con la
peor tortura que es rodarlos
colina abajo en picudos barriles

[nueva página]

tirando sus uñas de los pies y de las manos y en
la rueda. y cada tortura imaginable
más fue transportado a la tierra de Van
Diemen
para que sus jóvenes vidas languidezcan en
el hambre y la miseria entre tiranos
peores que el infierno mismo prometido
Todos
de verdadera sangre hueso y belleza, que
no fueron asesinados en su propia tierra, o
huyeron hacia América u otros país-
ses para florecer un nuevo día, Fueron
condenados al puerto de Mc quarie,
Toweingabbie
la isla de Norfolk y las planicies de Emu
Y en esos lugares de tiranía y con-
denación muchos irlandeses floreciente-
tes en lugar de someterse al yugo
sajón. Fueron azotados hasta la muerte Y
valientemente
murieron en cadenas serviles pero fieles al
trébol dando crédito a la *Paddy's Land*
(Irlanda)

Un aspecto importante de este texto es que fue dictado a Joseph Byrne, el miembro más letrado de la banda de Kelly, por lo que creo que podemos asumir que la forma de las oraciones fue el resultado de una colaboración. La *Carta* indica la relación borrosa entre la composición y la alfabetización en Australia durante los primeros años de asentamiento, cuando las circunstancias dictaban que muchos de los escritores que consideré se vieron en la necesidad de escribir (en inglés) por vez primera: aborígenes, migrantes ingleses e irlandeses sin educación formal y sus hijos, y un minero chino.

Otro texto clave también fue transcrito desde lo oral: otra carta, conocida como la "Carta de Bennelong". Fue escrita por Bennelong, quien, con otra persona, fueron los primeros aborígenes que visitaron Inglaterra –no voluntariamente, pero tampoco como prisioneros–. La carta, el primer texto conocido que un aborigen australiano haya escrito en inglés, data del año 1796 y estaba dirigida al mayordomo del anfitrión inglés de Bennelong. Al leer este texto me enfoco en los dos puntos y en cómo entregan una ventana estructuradora a través de la cual mirar y representar diferentes realidades. Nuevamente, aunque el lenguaje en sí es sobresaliente, lo más probable es que la puntuación la haya otorgado otro. La *Carta de Jerilderie* y la "Carta de Bennelong" son dos de los tres textos que fueron incluidos en la *Antología Macquarie PEN de literatura australiana* (2009). El texto de Bennelong, junto con otra carta escrita por Norman Harris, también fueron incluidos en el volumen *Antología Macquarie PEN de literatura aborígen* (2008). Pero como ambas antologías fueron definidas como antologías literarias generales, no hubo necesidad de definir los textos. Son, ya por el hecho de haber sido incluidos, literatura. Serán leídos, probablemente, como cartas o documentos históricos, quizás con un énfasis en su importancia histórica –o política– más que literaria. Considero que los tres textos son interesantes desde el punto de vista de la poética. La carta de Harris viene acompañada de una lista de preguntas que se refieren explícitamente a las leyes que hacían referencia a los aborígenes. Las preguntas incluyen: "¿Tienes *(sic)* que trabajar los niños?", "¿por qué no debería un nativo tener tierras?", "¿por qué él es un prisionero en cualquier parte del Estado?".

En muchos sentidos, estos textos operan fuera de la literatura inglesa, sin embargo, son considerados como parte de la literatura australiana. Mi libro intenta contextualizar esto en términos del estudio de la poética. Solo algunos de mis casos de estudio aparecen en alguna antología. Por ejemplo, *El caso*, del minero chino Jong Ah Sing, no ha sido publicado, aunque un historiador chino, especialista en escrituras de vida, escribió sobre él. *El caso* es un diario de 1867: anterior al texto más antiguo de un escritor chino incluido en la *Macquarie PEN,* y muy anterior al primer

poeta chino-australiano, el poeta contemporáneo Ouyang Yu. El texto de Jong, entonces, desasienta la historia literaria australiana en términos de prosa tanto como de poesía. Es un texto híbrido que mezcla la sintaxis cantonesa con el idioma inglés, con estructura y puntuación originales.

No está escrito en oraciones: ¿no debería, por lo tanto, ser un poema? La posibilidad de leer estos textos como poesía se debe a los cambios que la poesía ha sufrido en los últimos ciento cincuenta años, cuando *El caso* fue escrito, y a mis lecturas de crítica de poesía norteamericana como la de Marjorie Perloff, en especial su argumento en favor de la página como la verdadera unidad poética del siglo XX. Esta noción permitiría que cualquier arreglo textual o visual pudiera ser leído en referencia a la poética.

Como ejemplo, propongo dos textos que caen fuera de las obras de las conocidas poetas coloniales Dorothea Mackellar y Mary Fullerton. Mackellar es conocida por su poema-himno "Mi país", en especial la línea "Amo a un país quemado por el sol". Sin embargo, también llevaba un diario que, en parte, estaba escrito en código.

– A | E /\ G \/ H \ I / O
= S || T + U

No resulta sorprendente que la versión publicada de las diarios decodificara la escritura de Mackellar; el texto estaba marcado –puntuado– por las negritas. Sin embargo, resulta decepcionante, desde el punto de vista de la poética, no haber conservado las páginas tal y como fueron escritas. Las partes codificadas hacían referencia a asuntos como fumar o el embarazo de una sirvienta, pero principalmente concernían los sentimientos que Mackellar albergaba por un hombre casado. El texto de Fullerton era, como el de Harris, un sobre de carta que contenía las instrucciones, con ejemplos, de un juego de memoria que llamó "Bromide". Se suponía que el juego producía, al mismo tiempo, entretenimiento y somnolencia –si se lo jugaba en solitario–.

Si se juega en ronda, el primer jugador abre el juego con un verso poético –en el ejemplo, que era principalmente canónico, Fullerton le da un privilegio explícito a Shakespeare–, luego cada persona intenta recordar un verso que contenga una palabra que corresponda con la del primer verso propuesto. Estas palabras se subrayan. El poema resultante es una especie de palimpsesto con un énfasis repetitivo adicional. Estas son las primeras seis líneas del ejemplo que da Fullerton:

El verano se acerca ya. –*Origen desconocido circa 1250*
Todo el verano en el abdomen de una abeja. –*Browning*
Donde la abeja succiona … en la campana de la vaca me poso. –*Shakespeare*
Anda donde la gloria te espera. –*Moore*
Lo dejamos solo en su gloria. –*Wolfe*
Solo, solo, todo todo solo solo en un amplio amplio mar. –*Coleridge*

Un par de las citas –la de Browning y la de Shakespeare– son, en realidad, incorrectas. Es discutible el hecho de que sea este un juego indulgente con la herencia británica o, en cambio, que la transforme para uso del colono. En cualquier caso, me parece interesante como forma. Aunque se le podría llamar un poema de citas, los números y las columnas le dan un aspecto documental y distante.

Otros textos escritos por mujeres incluyen dos que detallan sus nuevas vidas como colonas en Australia. Los textos destacan por no tener puntuación, tal como se pondrá de moda en los poemas del siglo XX. He aquí un breve ejemplo de ambos. Ann Williams:

"1er día
Empezó el viernes 6 de octubre 1882 hermoso día...
me encontré con varios hombres trabajando en la colina
cuando llegamos al campamento teníamos que entrar algo de leña para la noche
fui al campamento
tomé té nuestra carpa Sam y Tom llevaron a los Toros al río...
es un campamento miserable esta noche tanto viento y poco pasto dejamos a la gata salir de la caja cuando nos detuvimos y no la he vuelto a ver así que supongo que desapareció".

y Sarah Davenport:

"fuimos solamente unas pocas millas a lo que llamaban el potrero de acomodo … nuestras

> camas en el suelo … no estuve más [de] 3 semanas antes de que descubrí que [estaba] en el lugar equivocado y [envié] una carta a mi esposo diciéndole que no venga".

Aquí los textos conciernen directamente al asentamiento, en cuanto este es una suerte de proceso aún por terminar. Como textos también están desasentados en sus errores gramaticales y ausencia de puntuación. El editor hace intentos por volverlos más legibles. Según argumento a lo largo de mi libro, la edición suele asentar los textos. Ese es, en cierta forma, el trabajo de un editor.

Otro ejemplo editado es el de un texto escrito por Gladys Gilligan, una adolescente forzada a residir en el asentamiento del río Moore, en Australia occidental, alrededor de 1930. La película australiana *Rabbit-Proof Fence* –traducida al español como *Generación robada,* cuando en realidad significa "reja a prueba de conejos"– está basada en la vida dentro de este asentamiento. El texto de Gilligan era un ejercicio de composición que describía la vida en el río Moore. Fue incluida en la antología, editada por Susan Maushart a la manera de un libro de recortes, *Sort of a Place Like Home (Algo así como un hogar),* que incorpora varios textos de escritura de vida, incluyendo cartas posteriores de Gilligan dirigidas al "protector aborígen" A. O. Neville, figura importante que aparece varias otras veces en contextos similares. También hay muchas fotografías que ilustran –o puntúan– el libro: algunas de ellas son insertadas entre pasajes del breve y ligeramente positivo texto de Gilligan. Mientras que Maushart no editó directamente las palabras de Gilligan, la inserción de fotografías y el contexto que le otorga el resto de la selección tienden a anular su posible ironía. El texto de Giligan se acerca más al de Bennelong que al de Harris, en el sentido en que refleja los efectos de haber sido asentado; realiza un gesto de aceptación, mientras que Harris intentaba criticar el asentamiento desde una posición externa –Harris era un granjero, sin embargo, por lo que tenía una relación compleja con respecto al asentamiento–.

También incluí una discusión sobre algunas canciones cotidianas, conocidas como "yirraru", en ngarla. El pueblo ngarla también proviene de Australia occidental. Las canciones incluidas en el libro de ese nombre son traducciones de fines del siglo XX de canciones de ganaderos aborígenes de los años 1920 y 1930. Aunque esos textos, inevitablemente, complican la noción de asentamiento, entendida como el desplazamiento de la vida tradicional en favor del pastoralismo británico, lo que me interesaba de ellas eran los sentimientos vestidos en su interior: la empatía hacia los seres no humanos y hacia las máquinas.

En "Wariyarranya Nyurranga Ngurra Pungkarriya" / "Wariyarranya ya no es más tu país", Miriny-Mirinymarra Jingkiri habla a las ovejas que son llevadas por barco a Port Hedland para ser ejecutadas: "Ustedes se dirigen a su cementerio". El poema destaca por presentar a las ovejas en una relación indígena con el territorio, en lugar de la noción tradicional en que la oveja representa –y pertenece– al colono, resultando cómplice con él en la destrucción del territorio. Jingkiri nos presenta una empatía mutua entre el pastor indígena y los animales con los que pasa los días: con las "pobres ovejas" que son las primeras en morir durante la sequía (Benterrak 83). Otra canción representa a una oveja que siente nostalgia por su hogar.

Un hecho interesante es que las canciones ngarla fueron usadas como evidencia en un reclamo para recuperar territorios ancestrales que resultó exitoso. Este es un acto de desasentamiento más literal de lo que yo esperaba.

Charlie Flannigan también fue un granjero aborigen. Fue encarcelado por asesinar al administrador de su granja, que era blanco. No conocemos las circunstancias, salvo que Flannigan fue colgado, luego de pasar un tiempo en prisión. Estando allí, hizo varios dibujos, los cuales incluían letras romanas. Se trata de poemas visuales en la misma medida en que son arte visual. En su trabajo, las letras están vivas y comparten el mismo plano con los otros seres. No están atadas a los libros, a la tierra o incluso a otras letras. Flotan en el cielo o juegan en un espacio imaginario. Es literatura –como los otros textos– producida a través del asentamiento y, sin embargo, no es una literatura asentada, no nos muestra el idioma inglés tal como lo conocemos.

Esto es, en mayor o menor medida, cierto de todos los textos revisados. No son ejemplos de un inglés normativo. En un último ejemplo indígena, Penny van Toorn –quien también fue mi fuente en relación con Flannigan– reproduce los dibujos de las mazas Wradjuri –es decir, armas– en que aparecen letras adaptadas a un contexto indígena tradicional. Esta es una nueva forma de escritura no semántica. Como los dibujos de

Flannigan, las mazas representan nuevas posibilidades imaginativas para una poética del asentamiento.

Mientras el asentamiento y la idea de la granja sugieren una suerte de estabilidad –y en la medida en que sabemos que toda vida es actividad y que no hay verdadera estabilidad bajo ningún régimen–, el asentamiento, en términos de agricultura, era –especialmente para aquellos que poseían una gran cantidad de propiedades y recursos– algo en permanente movimiento, tal como lo era para mujeres como Williams y Davenport o el icónico contrabandista desempleado. Los pastores contratados llevaban ovejas o vacas por caminos establecidos especialmente para ello para venderlas y para darles de comer y beber. Era una nueva versión de lo pastoral, en el sentido en que no se ajustaba al modelo ingés: aunque fuera solo en cuanto a su escala.

La razón de ser de mi proyecto era la de intentar enriquecer la poética australiana contemporánea incorporando una historia más diversa, que no se sintiera obligada a estirarse para calzar con modelos modernistas y a la que no le interesara adecuarse a las historias poéticas de Estados Unidos e Inglaterra; pero que pudiera identificarse con una gran variedad de formas de escritura y estructuras de página, siendo leídas estas como parte de un proceso histórico de asentamiento y colonización. En este proceso, consideré también las posibilidades entregadas por literaturas no anglófonas que también lidiaron con contradicciones y motivaciones poscoloniales. En particular, le dediqué un capítulo a considerar la poética latinoamericana y sus teorías del neobarroco, pues estas teorías indagaban en el problema de los textos que proliferan en forma indecorosa.

Habiendo hecho ya un resumen de mi proyecto doctoral, me gustaría, en el tiempo que queda, considerar la posibilidad de transferir la discusión sobre el desasentamiento hacia trabajos contemporáneos, textos que están ampliamente disponibles y que son más conscientes de la larga historia del asentamiento y de su posición respecto de ella. El enfoque del proyecto nunca ha sido la protesta contra el asentamiento, con todos los ejemplos que hay de ello, sino las prácticas formales alternativas, sin tomar en cuenta la intención de quien escribe. ¿Cómo se podría aplicar este proyecto a poetas que están muy al tanto de las habituales prácticas de la experimentación poética y de los problemas ecológicos, políticos, éticos e históricos que el asentamiento pone en juego y que todavía no se han resuelto?

Primero, sugiero volver a pensar el significado de asentamiento y de imperio y de cómo estos conceptos nos impactan hoy. Estamos ya infectados desde el comienzo al usar el mismo lenguaje del imperio, pero el imperio ya no es el que era. Inglaterra se ha vuelto más europea y luego menos; y, mientras Australia mantiene muchos lazos, incluidos culturales, con Gran Bretaña, el imperio que actualmente tiene más influencia sobre las artes, la música y la poesía es el de Estados Unidos. Es probable que ningún poeta inglés haya tenido un impacto significativo en la poesía australiana desde Auden; sea cual sea el impacto que hayan tenido poetas ingleses de mediados de siglo, como Larkin y Hughes, este ha sido eclipsado por poetas y prácticas norteamericanas: O'Hara, Ashbery, Plath, Lowell, Ginsberg, Olson y otros; Susan Howe, la escuela de Language, Flarf y los poetas conceptuales.

En los siguientes ejemplos he tomado trabajos de poetas jóvenes, contemporáneos. Me interesa pensar en la relación desasentada con el imperio y la forma en que esta abre nuevos espacios para la poesía. Estos trabajos no están desasentados de la misma manera en que lo estaban los de mi libro. No quiero diluir el concepto de desasentamiento ni tampoco convertir estos textos en excepciones; busco, en cambio modelar una posibilidad crítica.

Los poemas de *Bloomin' Notions (Nociones de florecimiento)* de Toby Fitch provienen de la tradición europea de la poesía concreta *(pattern poetry)*, a través de los poemas de Rimbaud. Aunque Francia operó, históricamente, como un poder colonial, no fue –aunque podría haberlo sido– el colonizador de Australia. Fitch, en cierta forma, se alinea con los momentos en que Francia influyó en la poesía australiana, partiendo con la lectura de Mallarmé por parte de Brennan y otros en la década de 1890. La influencia de Ashbery se nota en este libro de Fitch, pero es el Ashbery francés, no el estadounidense, el que importa: Ashbery como traductor de Rimbaud. La historia de la poesía concreta no es una que los australianos hereden en forma de cultura nacional –sin negar el hecho de que hay poetas visuales en Australia–, sino una a la que accedemos a través de proyectos antológicos de archivo,

como el de Dick Higgins. Esta influencia es transnacional y transtemporal, en el sentido en que trabajos provenientes de distintas épocas se leen juntos. Como sabemos, esto suele ser verdad, en general, en relación con la poesía, ya que los poetas descubren a otros poetas históricos en distintos momentos, o estos son rescatados en distintas épocas debido a variadas necesidades de la sociedad. La idea de Francia como imperio literario fantástico resulta una alternativa atractiva a la idea de Inglaterra y los Estados Unidos –lo que también influye en este deseo de lo francés–; muchos poetas australianos reconocen la influencia de las teorías simbolistas de Verlaine, del surrealismo y del grupo Oulipo.

El poema largo de Astrid Lorange, "Toast for Friendship" –"Brindis por la amistad"– se refiere directamente a la relación con los EE. UU. Fue publicada en una revista de ese país. El poema hace referencia a la amistad con policías y con la CIA. Llamaré a este ejercicio "sarcasmo sincero". Critica la cultura norteamericana de manera asertiva, como cualquiera de nosotros podría querer hacerlo. Sincera y sarcásticamente hace el trabajo del amigo. Esto la distingue del sarcasmo más personal de –los poetas que siguen a– Catulo, por ejemplo, pues Lorange no se dirige a personajes específicos, sino que es sincera respecto de la amistad como una relación y una estructura y respecto al hecho de ser una amiga, siendo, aún así, es sarcástica respecto de la forma en que el poder cultural contemporáneo hace uso de esos conceptos. Lorange es amiga de los estadounidenses, ha vivido en ese país, y en este poema les hace un servicio: crítica disfrazada de autocrítica. Su método es muy ecuánime y, por lo mismo, brutal.

El hablante del poema se identifica a sí mismo como un policía metafórico:

> Yo como mi mejor paco, que
> patty that tablet.

Y declara:

> Un amigo de la CIA es un patriota; el amor de una amistad
> un juramento o un beso. La amistad cívica registra
> una nota para cada ocasión, citando a las esposas *(wives)*
> como prueba de la vida.

Existen niveles de la amistad y niveles de lo que podríamos llamar "la policidez".

El texto de Bonny Cassidy, *Final Theory (Teoría final)* es un largo poema narrativo de viajes que se rehúsa a asentarse. Esto no es suficiente para convertirlo en un texto de desasentamiento. Me interesa, en cambio, aproximarme al trabajo de Cassidy desde el concepto de lo pastoral. Exploré lo pastoral en *Writing Australian Unsettlement (Escribiendo el desasentamiento australiano)* y me interesé por la manera en que lo pastoral afecta a la poesía australiana en forma literal, porque el estilo de vida del agricultor fue inaugurado recién en el siglo XIX, cuando, en Inglaterra, lo agricultural ya se estaba extinguiendo. Ahora, en cambio, quiero proponer, utilizando nociones conceptuales tomadas de Alpers y Empson, que lo pastoral en realidad no existe. Lo pastoral crea "un pequeño mundo"; lo pastoral emplea "anécdotas representativas"; lo pastoral muestra "lo complejo en lo simple": *Teoría final* –aunque emplea dos voces de pastores– no hace ninguna de estas cosas. Es móvil y, aunque existe la sensación de que cada instante es único, no está presente la noción pastoral de estar en armonía con la naturaleza. Citando a Alpers: "Su seguridad móvil proviene de pensar el mundo como análogo al hombre y a cualquier lugar como amigable a la ocupación y construcción humana". *Teoría final* permanece siempre inseguro respecto a estas cuestiones. Da la sensación de estar en el mar, en lugar de parado firmemente sobre el suelo:

> 'Manejaremos hasta que esta tierra nade', / dices. 'Mi cámara se puede hundir / pero adentro estaremos a salvo: / gordos y ricos y rosados'.

Y luego:

> Piel flota desde sus manos … siente bajo suyo /
> el tintinear de la luz a través del agua.

"The Durham Poems" ("Los poemas de Durham") de Benjamin Laird es un repositorio online de trabajo digital que, literalmente, nunca se asienta: incluso muestra lugar y fechas de publicación que se actualizan constantemente. Cada construcción tiene una instancia al ser leída, pero nunca termina de encontrar su forma definitiva: o, más bien, su forma final es móvil, como la de un ser vivo. Es un trabajo histórico,

de archivo; los poemas sugieren algo acerca de la vida y obra de William Denton, un escritor del área de Durham, en Inglaterra, que sufrió una transformación a principios del siglo XIX debido a la construcción de un ferrocarril. Según el sitio web de Laird, "A cada lectura de este panfletito se seleccionan 15 poemas de una lista de 23, y cada poema se arma al azar. El lector puede arrastrar los poemas para alterar el orden en que son leídos".

Aparece una cita, tomada del matemático Charles Babbage, que es muy decidora: "El aire mismo es una gran biblioteca, en cuyas páginas se ha escrito todo lo que el hombre ha dicho alguna vez, y lo que la mujer ha suspirado".

https://poetry.thecodeofthings.com/the-durham-poems/sod/

https://thecodeofthings.com/blog/2015/feb/23/why-denton

Stuart Cooke posiciona gran parte de su trabajo en relación con las poéticas indígena australiana y latinoamericana. En esto, es único. Más que el de cualquier otro joven poeta australiano, su trabajo se mueve de manera horizontal, hacia la cultura poética sureña de América Latina. Aunque existen precedentes en la poesía australiana, nadie había hecho antes el trabajo doble de situar esta influencia en relación con el territorio australiano y la historia de las culturas aborígenes australianas en el grado en que lo ha hecho Cooke. Hay algo convincente en esta doble negación de la naturalización del imperialismo, que suele crear problemas para los poetas que están interesados en la poética indígena local, pero, por otro lado, están siendo influenciados por la poética colonizadora del imperio. Como ocurre en Cassidy, en Cooke se cierra la posibilidad de crear un pequeño mundo a través de la anécdota representativa. Y, como Lorange, hay momentos de gran sarcasmo, como el poema "Una familia americana juega al *frisbee* en la playa de vacaciones en Chile", del libro *Opera*. El poema se inspira en el poeta chileno Pablo de Rokha, y es un tributo muy sarcástico hacia aquellos que tienen el poder de ser dueños del concepto de "americanos", mientras que sus lugares vacacionales tienen que ser marcados con el calificador de "latinos".

> Americanos gritando en INGLÉS *porque* pueden, admirándose unos a otros … Americanos sin pasaportes, Americanos con pasaportes … Americanos con TALENTOS, con compañías de internet … saludamos vuestro AMOR … seguimos *viviendo* pero somos LOS *menos* sin él.

Empson escribe sobre la presentación, en lo pastoral, de la "relación virtuosa" entre lo rico y lo pobre: o, podríamos decir, lo estadounidense y lo no estadounidense.

Cooke sitúa otro poema, "Biophilia", en el espacio conceptual entre Chile y Australia, citando y traduciendo palabras en español, seguidas de las imágenes sexuales de un emú con una vicuña y del poeta australiano Les Murray con Neruda. Aunque las palabras "tómame" ("do me") podrían implicar que Neruda debería ser más parecido a Les. El narrador del poema procede a negar que es australiano, identificándose con criaturas marinas y naves espaciales; en otras palabras, con aquellas cosas que no son (solo) de la tierra ni del paradigma humano. La poesía de Cooke es un trabajo insterticial y procesual que imagina un mundo en el que una serie de referencias australianas interactúan con Latinoamérica, tanto de manera metonímica y figurativa como lingüística.

Traducción por Cristóbal Riego

Enriquez

La mitología del susurro

Presentación de Álvaro Bisama

Alguna vez, hace casi quince años, robé de la oficina de un editor de Planeta una copia de *Cómo desaparecer completamente* (2004) de Mariana Enríquez. Lo mejor de ser crítico literario era poder saquear esos libros que nunca iban a llegar a Chile de los estantes de las editoriales. La novela, que en ese momento estaba editada por Emecé, era una muestra que había cruzado la cordillera por quizás qué razón. En esa época con Carla vivíamos en Valparaíso. Recuerdo que comencé a leer la novela en un bus preguntándome por la ciudad que se narraba, por ese mundo de adolescentes a la deriva, abandonados y destruidos, todos vagando como héroes insomnes, aferrados a su propia pena como estigmas que les permitía reconocerse en la oscuridad y el trauma.

Sigo pensando en ese lugar, en ese paisaje mental y literario que la autora ha construido. Es la geografía que se despliega en las antologías de relatos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) , *Los peligros de fumar en la cam*a (2009), pero también en la novela *Este es el mar* (2017) o *La hermana menor* (2014), la biografía que le dedicó a Silvina Ocampo o *Alguien caminará sobre tu tumba* (2013), el volumen que escribió acerca de los cementerios pero que puede leerse como autobiografía que tiene de centro la relación entre una artista y sus obsesiones.

Anoto esto porque ese paisaje de Mariana Enríquez es acaso una metrópoli que se extiende en un conurbano interminable. Existe como un sueño negro, disparándose hacia las afueras o perdiéndose

en los bordes del campo; esa ciudad que es tan distinta y tan similar a la nuestra y está llena de mansiones destruidas en medio de barrios comerciales populares, de jóvenes suicidas, de casas encantadas donde niños entran para no volver jamás, donde en plena calle se encuentran cadáveres acaso como única señalética. Es un lugar de fascinación y muerte hecho de signos secretos y de mártires de la violencia diaria; un mundo amenazante donde el terror, en suma, interrumpe lo cotidiano para desnudarlo, únicamente porque es capaz de contener su propia historia. Ahí el rock, como religión pagana, se alimenta de los escombros de la tristeza de sus fanáticos, de las hagiografías perturbadas, de una melancolía que es el revés del culto a la personalidad. Es ahí, de modo magistral, que Mariana Enríquez construye sus propias formas de idolatría y de terror: en "Las cosas que perdimos en el fuego", relato que cierra el libro del mismo nombre, las mujeres comienzan a quemarse, desfigurándose los rostros y los cuerpos para prometer y soñar con un mundo lleno de hogueras, pero también de cámaras de video que recuerdan cómo la piel poetiza su propio alfabeto intolerable.

Mariana Enríquez narra los cuerpos rotos con fascinación, los venera como si fueran reliquias profanas, busca en ellos una sabiduría vedada a las palabras. Sus historias son sobre rockeros asmáticos y chicas sin brazos, sobre mujeres solas que miran aterradas por la ventana el otro lado de la calle, sobre tablas de *ouija* que tienen éxito al comunicarse con el más allá, sobre amigas que esperan ser poseídas por los fantasmas de mujeres que invocan.

En esta literatura la cultura pop se muestra como algo inquietante y espantoso. Mariana Enríquez recorre cicatrices, inventa historias acerca del dolor para proponerlo como una experiencia extática, reveladora. Latinoamérica se configura tanto un sueño gótico como una pesadilla barrial y pagana. En ese lugar, que puede ser una casa encantada o una calle oscura de Once o el país de la infancia, los únicos testigos posibles son sus narradoras y personajes, todas suspendidas y suspendidos en el aire, crispados en el reconocimiento de sus heridas como brújulas que explican el mapa del mundo. Tienen la capacidad de advertir el lugar preciso en que la realidad se quiebra y los cambia para siempre: esos puntos exactos de la ciudad donde no queremos mirar más allá, pero debemos hacerlo porque en eso consiste la literatura, en eso consiste el arte de contar historias; un arte de la obsesión que nunca deja de estar atento a la mitología del susurro, que nunca se rinde en su empeño de pensar cómo los fantasmas nos hablan en una lengua falsa, mientras sus siluetas se sostienen en la vereda vacía de la calle donde alguna vez se cometió un acto de violencia. Son los santos y los mártires de Mariana Enríquez, esas chicas y chicos perdidos cuyo cuerpo herido es la memoria del terror pero también su único refugio, su última casa.

La escritora joven Mariana Enriquez

No escribí mi primer novela porque quería ser escritora, ni porque quería publicar, ni porque conocía a escritores y los admiraba y quería ser como ellos. La escribí porque no encontraba nada ni nadie que contara lo que me pasaba y lo que yo misma leía en los libros que compraba: *Preguntale al polvo* de John Fante, *Ultima salida a Brooklyn* de Hubert Selby Jr., *Menos que zero* de Bret Easton Ellis (contar que son) o los discos, The Birthday Party, The Velvet Underground, Sex Pistols, Bowie, The Cult, The Stooges. La vida era de noche, bares patéticos y vino barato, baños llenos de orín, ojos delineados de negro, el pelo largo y teñido del tono más oscuro posible. Y las revistas, también: vivía en La Plata y el kiosko del barrio a veces, traía Cerdos y Peces, la revista de Enrique Symms. Recuerdo una tapa con una chica poeta, que no sé si existía o no –porque ellos usaban ese procedimiento de falsos personajes, falsas firmas, yo me creía todo-- que escribía poemas rimbaudianos y, en la entrevista, decía que nunca salía de la casa. Quise conocerla. Otro poema hablaba de rebanarse las encías en un pasillo. Ella tenía el pelo corto, una melenita masculina, y yo la amaba y quería ser como ella.

No había investigado seriamente qué se publicaba en Argentina y alrededores en esa época, los primeros noventa, para aseverar que nadie registraba mi (nuestra) vida. Mi amiga Paula que tenía sobre el piso de su cuarto un espejo-lago sobre el que peinábamos cocaína, tan barata que a veces era amarillenta o rosada, cortada con antibióticos –rezábamos por eso, al menos: porque sabíamos de historias sobre cortes con fibra de vidrio--. Íbamos a Berisso en camioneta a recoger cucumelos, hongos alucinógenos que brotaban de la bosta de los cebúes. Berisso es un pueblo junto al Río de la Plata, un pueblo obrero. Los cucumelos tenían gusanos pequeñísimos, blancos: mis amigos se los comían así, los hongos con los gusanos, yo los sacaba durante horas con un cuchillito o con una pinza de depilar. Nuestros padres no tenían trabajo. Dos o tres eran alcohólicos o estaban medicados. Salían a comprar en pijamas o camisones, despeinados, como pacientes psiquiátricos. Supongo que lo eran. Una vida entera de crisis económicas y dictaduras los había enloquecido y vuelto incapaces de criar cualquier cosa y menos que menos adolescentes. Pero ellos no se daban cuenta.

Los libros que me compraba –siempre compré libros compulsivamente-- no mencionaban ni de cerca esto. Hablaban de inmigración y del servicio militar, de cocaína buena y de Buenos Aires. Yo vivía en La Plata, una ciudad universitaria con mitos de masones y propensa a crímenes horrendos, como el de la profesora de inglés Oriel Bryant, una rubia bella acuchillada por su marido en lo que se creía un ritual solo porque ella apareció destrozada sobre una especie de altar. Nadie hablaba de eso tampoco. Después descubriría libros que sí lo hacían, varios. Fogwill, *Historia argentina* de Fresán, alguno de José Sbarra como *Plástico cruel* que no me gustaba pero al menos se refería a experiencias que yo conocía. No muchos más.

Escribí la novela a máquina, un artefacto pesado y duro, las teclas me rompían las uñas. Acabo de encontrarla en la casa de mi madre después de un año de ignorar su paradero. No soy fetichista, no me hubiese importado si se perdía en una mudanza.

Escribí la novela de noche y tardé bastante en terminarla, algunos años. La empecé, no estoy segura, en el último año de mi secundaria, a los 17. Los dos protagonistas de la novela, Narval y Facundo, vivían en mi cabeza y tenía que desalojarlos porque no me dejaban lugar. Constantemente pensaba en ellos, eran un concentrado de mis obsesiones adolescentes, que son muy parecidas a mis obsesiones actuales: el vampirismo, el sexo entre hombres, la turbia belleza

baudelariana, la belleza injuriada de Rimbaud, la literatura fantástica y de horror, los subterráneos, los demonios, River Phoenix y Keanu Reeves, Lestat y Louis. *Bajar es lo peor* fue una especie de reescritura de *Mi mundo privado* de Gus Van Sant y *Entrevista con el vampiro* de Anne Rice pero ubicada en Buenos Aires. Yo quería ver reflejada mi experiencia en un texto en mi idioma y en argentino, pero no quería que necesariamente fuese realista. Pensar que la experiencia sólo se puede reflejar desde el realismo es un error común y una falta de imaginación grave, la misma que nos hace pensar que el realismo es para adultos y el género, el fantástico, la épica, el terror, para jóvenes y niños, malentendido por el cual los adolescentes leen *La mano izquierda de la oscuridad* de Ursula K. Le Guin, una novela sobre la tolerancia, la fluidez de la sexualidad, el estalinismo y las sociedades jerárquicas, y los adultos leemos a Elena Ferrante. Las dos son buenísimas y no hay motivo en el mundo que nos impida leer a las dos a la par--excepto el gusto, pero eso también se construye--.

No pensaba en publicarla. No pensaba en ser escritora, creo que no pensaba en ninguna forma de la escritura profesional salvo el periodismo y sólo porque quería ir a shows gratis y tenía esperanzas de ser corresponsal y acabar como enviada especial a Glastonbury. No vivía en Buenos Aires cuando escribí la novela, vivía en La Plata. Iba a Capital los fines de semana. A Bolivia, a Cemento, a fiestas en La Boca y Parque Chacabuco, a recitales. Esperaba, durmiendo en el suelo de la estación Once, con la cabeza sobre la mochila, el colectivo de vuelta a La Plata, de madrugada. Las noches que no podía viajar –porque no tenía dinero o porque había otro plan– caminaba por La Plata, los alrededores de la catedral incompleta, los misterios de Plaza Moreno y el Teatro Princesa; jugaba a la ouija y quería aprender a tirar el Tarot. Tomaba cocaína y licor de mandarina en la Plaza Paso.

Mi mejor amiga tenía una hermana mayor que acababa de publicar una biografía del presidente argentino entonces, Carlos Menem. Se llamaba *El jefe* y era un éxito de ventas. No recuerdo bien cómo, pero en una comida nos contó que, en la editorial, estaban armando una colección de literatura joven. Tenían textos sobre temas jóvenes, pero no una novela escrita por alguien joven. Mi amiga, Andrea, esa noche u otra noche, le contó a su hermana que yo había escrito una novela. La hermana exitosa, que sabía de nuestra vida forajida de adolescentes difíciles, no le creyó mucho y exigió ver el manuscrito. Se lo di o se lo dio ella, no lo recuerdo.

Sé que Gabriela –así se llama la hermana exitosa-- no le gustó la novela, por densa, por pesimista, porque la debe haber sorprendido leer el mundo que tenía en la cabeza la amiga de su hermanita, aunque no era y no es para tanto: la gente se impresiona muy fácil y por cualquier tontería. De todos modos, creyó que la novela tenía algo. Y se la llevó a Juan Forn que en ese momento dirigía la colección Biblioteca del Sur.

Yo no sabía quién era él. Yo tenía veintiún años. No conocía a ningún escritor profesional ni había escritores en mi familia, no había asistido a ningún taller literario ni estudiaba Letras. No sabía que existían los talleres literarios. Repito: no era mi ambición, tampoco, escribir novelas. Tenía que contar la historia de los personajes que me hablaban y tenía que escribir mis obsesiones porque era una necesidad física. Sigue siendo igual, aunque ahora conozco a más escritores.

Juan Forn me presentó a algunos escritores, ninguno me impresionó especialmente y me dijo cosas que me resultaban raras como "la novela está bien pero tenemos que cambiar esta y esta parte donde se delata que tu generación cree que puede hacer cualquier cosa con la literatura". Lo menciono porque lo recuerdo, y lo recuerdo porque me ofendió. No porque hablase de mi generación o me tratara de atrevida sino porque con esa frase delató que no me conocía: que no podía imaginar a un escritor que viniese de otro lugar, de otro círculo, de un mundo más entrópico y obsesivo. No quiero decir que yo fuese salvaje: había leído muchísimo y desde niña, a los 21 ya había leído a Onetti y a Donoso y a Capote y hasta a Blasco Ibáñez. No era una escritora cachorra en el sentido literario aunque no tuviera tanta técnica –después de todo, la técnica se adquiere leyendo--. Pero no había llegado a esa oficina trémula con mi manuscrito. Me daba igual que me leyeran. Había escrito para mi.

Eso si cambió. Ahora me importan los lectores.

En la segunda reunión nos fue mejor. Juan entendió mi diferencia. Nos sentamos a ver la novela página por página. Me enseñó y aprendí. Entendí por qué me faltaba madurez como autora para sostener una voz en primera persona durante tantas páginas. Uno de los protagonistas, Narval, tenía capítulos largos en una primera

absurda que, por momentos, sonaba como una mezcla horrible de Morrison, *Asi habló Zaratrustra*, Baudelaire del Spleen y la peor lectura posible de Pound. Nunca fui poeta. Entendí el poder de sugestión de las palabras. Entendí que tenía que contener mi enamoramiento por los personajes y evitar adornarlos con adjetivos: sencillamente debía hacerlos irresistibles, si lo eran. Juan pidió un anticipo para que pudiera pasar la novela a la computadora –yo no tenía en ese momento, no eran tan comunes en 1994, al menos no en mi clase social, clase media pobre--. Yo me fui al departamento de una amiga que ya no es mi amiga, a Mar del Plata, a terminarla. Recuerdo que, cuando me quedaba empantanda, iba caminando a buscar inspiración a la casa de Silvina Ocampo y Bioy Casares, que quedaba lejos pero hasta donde se podía caminar. Hoy es un colegio bilingüe y caro, pero entonces estaba abandonada y me ayudaba a pensar en la belleza de las ruinas.

La novela se llamó *Bajar es lo peor* por una frase supuestamente real de un cocainómano en una entrevista que leí en *Cerdos y peces*. Hablaba de la resaca de la cocaína, que en Argentina se llama "bajar" y decía que era lo peor. Yo estaba de acuerdo. La novela fue leída –en unas pocas reseñas, muy pocas– como una novela de realismo sucio. Un crítico en particular la destrozó y me mandó a escribir guiones de TV para series de adolescentes. Para él era un insulto: yo creo que *Buffy la cazavampiros* o *My So Called Life* son genialidades que nunca podría escribir. Con los años, algunos críticos, como Elvio Gandolfo, escribieron que tenía elementos de terror moderno, de *Hellraiser* de Clive Barker. Era totalmente así. Para mí siempre fue una novela filo-fantástica con noche y drogas. Con el romanticismo de *Cumbres borrascosas* y la geografía del sur de la ciudad porque la conocía y, sobre todo, porque por ahí transitan Martín y Alejandra en *Sobre héroes y tumbas* (Facundo es un poco Alejandra, también, y el trío que acecha a Narval es un poco la Secta de los Ciegos). *Cumbres borrascosas* y *Sobre héroes y tumbas* eran mis novelas favoritas aquellos años.

Bajar es lo peor es el único de mis libros –no tengo tantos, pero no pasó con ningún otro– con el que recibí cartas de «fans». Muchas y muy febriles, todas de chicas que me contaban sus vidas, sus excesos, el amor desesperado por alguien o directamente por Facundo, el chico que armé con retazos de Ian Astbury, Nick Cave y Charlie Sexton –sobre todo, de Astbury–, la combinación que yo juzgaba alquimia de la hermosura y la crueldad. A muchas de esas chicas tuve que decirles que Facundo no existía y se enojaron.

Una fan llegó a venir al lugar donde todavía trabajo, el diario Página/12, a exigirme que le marcara dónde quedaban las casas de los protagonistas, cuál era el sitio exacto del departamento donde Narval se despertaba frente al Riachuelo, dónde quedaba la casa donde había crecido Facundo. Le dije que ninguna casa existía, que había casas que me habían inspirado, sí, pero en La Plata. Se ofuscó la chica. No me creyó. Después trajo a su ex novia, que también mi «fan». Estaban peleadas. La primera chica, la exigente, quería recuperar a la novia haciéndole un regalo y ese regalo era yo, la autora de su libro favorito. Las tres tuvimos una conversación muy larga e incómoda en un bar. Días después, la primera chica volvió, sola –el regalo no arregló la situación–, me contó que su novia la amaba, pero que los padres y su clase social no la dejaban ser lesbiana, me dejó un libro de poemas y se fue. Nunca más las vi ni supe de ellas.

Quise acercarme a varias de las chicas que me escribieron. Ninguna quiso, que yo recuerde, concretar un encuentro. Salvo dos: una trabajaba en medios, era productora de televisión, la otra terminó filmando la película *Bajar es lo peor*, que no se estrenó comercialmente.

Todavía recibo a veces algún mensaje sobre *Bajar es lo peor* o me encuentro con alguien que me habla de la novela. A veces son hombres de mi edad, todos gays; hace poco, uno me confesó que, durante sus años más callejeros –hace casi dos décadas–, se hacía llamar Val. Por Narval. Es un poco frustrante que ninguna otra de mis ficciones haya causado este fervor, moderado, acotado, menos que de culto, pero fervor al fin. Siento que mis otras novelas, mis cuentos, todos tienen envidia de *Bajar es lo peor*. Un amigo me dijo, hace poco: «Ahora escribís mucho mejor, pero *Bajar es lo peor* tenía una fuerza...». Es un elogio extraño y ambiguo, pero a lo mejor es un elogio justo.

Antes, sin embargo, con la salida del libro, hubo un minifenómeno. La editorial decidió promocionarlo con un eslógan que decía "La escritora más joven de la Argentina". Salía en la radio, especialmente en la Rock & Pop, la que estaba de moda. Me invitaban a la tele. Yo iba con remeras de ACDC, a veces un poco drogada. Ahí comprendí algo que todavía me sigue

molestando: a los escritores se les pide que tengan opiniones, a todos los escritores, como si trabajar con la palabra conllevara algún tipo de formación, sabiduría, sensatez, sentido común o, al contrario, alguna originalidad en la mirada sobre el mundo. No suele ser así salvo para los escritores que, además, desean ser o son capaces de ser, intelectuales públicos. Pero los escritores no suelen tener opiniones más inteligentes o pertinentes o particulares que la de cualquier otro. Y sin embargo se nos sienta en mesas a hablar de feminismo, escritura y política, el estado del mercado editorial y demás, todas cuestiones para las que no estamos formados ni informados. Yo decidí jamás volver a sentarme en una mesa sobre literatura femenina porque no quiero vivir en un ghetto, ni aunque sea un ghetto agradable, pero además corría serio riesgo de ponerme a llorar si lo hacía: no sé qué decir sobre lo femenino, no tengo más ganas de leer a Monique Wittig y Silvia Federici a las corridas cuando hay académicas que podrían estar en mi lugar porque a eso se dedican.

En aquellos años, me invitaban a la tele para hablar de a) cómo iba a ser un ejemplo para la juventud (a ese programa fui despeinada, con camiseta leñadora grunge y el conductor se ofendió tanto que no me saludó cuando le dije que no habia estudiado nada para ser escritora) b) por qué los jóvenes eran violentos (en ese programa casi no hablé, fui con minifalda y remera de acdc) y c) por qué sabía tanto de drogas (en ese programa mentí pero me trataron bien). No fui una revelación televisiva, no era muy bonita ni hablaba bien ni era sexy y, por suerte, rápidamente fui sacada de las pantallas. La verdad es que la exposición me dio mucho miedo por lo inesperada. No era ni soy tímida pero soy insegura y, si uno es inseguro, la exposición es un tormento. Me pasaba días pensando en las estupideces que había dicho, que eran muchas. También decía estupideces en notas periodísticas. En aquellos años, la gran discusión en Argentina era entre babélicos y narrativistas. Les ahorro los detalles, pero digamos, de un lado estaban Alan Pauls, Guebel y Caparrós, del otro Forn y Saccomanno. Un periodista me preguntó, en una entrevista, de qué lado estaba yo. Le contesté: "estaría buenísimo juntar los dos". Así de tonta era, y de arrogante.

Escribir y publicar me había encantado. Todo lo demás me había parecido triste y difícil y vergonzoso. En las revistas y en la tele me decían "la escritora joven". Lo único bueno es que el mote me duró muchos años. Incluso ahora, que soy una escritora de mediana edad, suelen todavía ponerme en alguna mesa o antología de escritores jóvenes. *Bajar es lo peor* me alargó la vida.

Me tomó diez años volver a publicar después de *Bajar es lo peor*. En ese iempo escribí otra novela, que fracasó y fue destruida. Eera horrible. Creo que se llamaba Los magos o Las espadas o algún título parecido. Tenía 300 páginas y no existen evidencias físicas de su existencia. Miento: hace unos meses una amiga que vive en la Patagaonia y es artista plástica me dijo que tenía un ejemplar impreso. Le prohibí mencionarlo. Me dijo que lo había ilustrado. No me tienta ver esos dibujos. El fracaso no me espantó. Escribiendo esa novela mala, me di cuenta de que quería hacer esto para siempre, escribir cuentos y novelas, que nunca viviría sin mi mundo imaginario y que esta era la forma y los lugares donde contarlo.

Nunca releí *Bajar es lo peor*. No quise corregirle nada cuando se reeditó en 2013; tampoco quiero recordar lo que no recuerdo de la trama o los personajes ni reencontrarme con errores que, ya sé, son obvios, como las escenas de sexo, que tienen muy poco realismo y mucha fantasía, pero son fieles a lo que me erotizaba en ese momento, antes de ver pornografía, antes de que mis amigos gays tuvieran la experiencia suficiente como para describir ciertas dinámicas, antes de que yo misma experimentara lo suficiente. No quiero tocar ninguno de esos problemas cándidos. Me gusta esta novela. Me gustó escribirla.

Ya borré de mi memoria y de mi literatura a la mayoría de los personajes, lo que no es raro: siempre los borro cuando termino de escribir, no entiendo cómo algunos escritores repiten protagonistas o arrastran a personajes de una novela a otra. No tengo un juicio sobre esto, sencillamente no tiene que ver con lo que me pasa a mí –al menos, por ahora; me ronda la fantasía de una saga–. Además, me parece mal corregir los libros viejos: le pertenecen a su tiempo. Y le pertenecen al autor cuando era más joven, que es una persona diferente.

Escobar

La vida misma al aire

Presentación de Isabel Plant

Quizás a más de alguna mujer le ha pasado: encontrarse en una camilla de salón de belleza, sin ropa, con las piernas en ángulos curiosos y la vida misma al aire, esperando que otra mujer te arranque los pelos de un tirón. Quizás en ese momento alguna también se haya cuestionado que en esa cabina por lo general blanca, en ese metro cuadrado, uno está teniendo un momento de intimidad profunda con otro ser humano; pocas personas en el mundo te ven tan desnuda y tan de cerca como las encargadas de la belleza. Es quizás la mayor intimidad física que se pueda tener sin sexo, o sin contar la consulta del doctor.

Pasan los siglos, se instalan corrientes nuevas de feminismo y movimientos como el #Metoo, pero muchas de nosotras seguimos atendiendo costumbres casi tribales por crear lo que consideramos es bello, bonito, atractivo, tanto para nosotras como para el resto. Pocos universos femeninos son tan impenetrables como los que visitamos para que nos pinten uñas, saquen pelos y alisen rulos, y la autora colombiana Melba Escobar justamente lo ha usado como telón de fondo y epicentro de su novela llamada la Casa de la belleza, que habla no sólo de depilación brasileña, sino de hombres, mujeres, pobreza, riqueza, y de género de una manera profundamente latinoamericana.

La novela de Melba tiene más particularidades en ese salón; es el punto de encuentro casi único entre mujeres de clase alta y baja. En la novela hay hombres malos y poderosos que se cuidan las espaldas,

y que usan y abusan de las mujeres. Pero entre los personajes femeninos hay también tanta hermandad como envidia, traición y desconfianza. Las mujeres aquí retratadas son tan familiares como particulares: está la belleza de provincia que llega a la capital dejando un hijo atrás y esperando mejor vida, pero que será devorada por la gran ciudad. Está la mujer fina y educada que tendrá muchos más prejuicios de lo que su progresismo le permite ver; está la mujer del político que necesita humillar a las más humildes para sentirse que sigue viva, y está la que dejó al marido quedarse con los créditos de su trabajo.

La casa de la belleza es así una novela feminista, pero que no cae en generar mártires: es dura en su descripción de este universo femenino donde cada una sobrevive como puede, ya sea viva en un departamento de lujo o en uno compartido y en el barrio malo de la ciudad. Quizás sea consecuencia que finalmente, lo que muestra Escobar es una cultura muy latina de mujeres esclavizadas: ya sea de los parámetros de belleza que llevan a una adolescente a depilarse el pubis completo para satisfacer al macho alfa, o de un trabajo que apenas alcanza para vivir y que nunca permitirá, siendo honrada, salir del círculo de la pobreza. También es la esclavitud de mujeres en relaciones afectivas dañinas, o del qué dirán de la sociedad, o del sistema político y judicial corrupto. La historia es finalmente una de crimen y de instituciones que se caen a pedazos, y la resignación de moverse dentro de ella. Las mujeres del libro de Melba son las que hemos visto aparecer como personajes secundarios, fugaces, en novelas, series y películas. En este libro son el centro, lo cual es ya en su génesis un acto casi político.

La casa de la belleza tiene una excelente observación de un microcosmos femenino y sus comportamientos, y además se roba eventos reales de la crónica de su país, y también bellos pasajes de descripciones de lo que es Colombia para nosotros que la miramos de fuera, desde sus sabores a sus olores.

Para quienes no la conozcan, Melba Escobar es colombiana y vive en Bogotá; La casa de la belleza es su tercera novela, pero ella también se mueve cómodamente en la crónica periodista y en las columnas, publicando en El tiempo de Colombia o en El país de España, entre otros. Ha generado a veces debate en redes sociales al proclamarse feminista pero cuestionar al movimiento ·Metoo por ejemplo, o también ha escrito de las mujeres que leyó y la hicieron convertirse en la persona que es hoy.

Escribir ficción con ínfulas de periodista y ser mujer en la era del #MeToo

Melba Escobar

El nombre.

Soy la última de cuatro hermanas. Mientras esperaban que naciera, mis papás habían dado por sentado que sería un varón. Los entiendo. Después de tres mujeres, les parecía lo más lógico. Tener un varón en la familia era un sueño al que se aferraban aun poniendo la salud de mi mamá en riesgo. Ella tenía cuarenta años, en una época en la que las mujeres ya eran abuelas a su edad. A mí mamá le recomendaron un "aborto preventivo". No hizo caso. Siguió adelante con el embarazo. El niño iba a llamarse Juan. Siempre me he preguntado cómo es que de Juan, pasaron a Melba Beatriz. También me he preguntado, sin llegar a decírselo a mi mamá, qué habría pasado si entonces se hubiese podido conocer el género antes del parto. El día que nací, mis hermanas prefirieron ir a la feria de la ciencia a ir a conocer a su nueva hermana. Papá estaba en un viaje de trabajo. Mi tía Melba, su hermana, había venido a acompañar a mi mamá en el hospital, así que me llamaron Melba, como ella. Quizá para empatar, también me llamaron Beatriz, como la hermana de mi mamá. Melba Beatriz. Mi nombre es un homenaje y una cacofonía. "Una venganza por haber nacido hembra", dice una de mis hermanas, medio en broma, medio no.

El caso es que el Melba se lo debo a mi tía de Cali, la hermana de mi papá. Una mujer solterona, rezandera, y cínica, liberal hasta la médula a pesar de tener un cilicio colgando en la pared de su cuarto, al que siempre vi más como una provocación retórica de una bruja sagaz, que como el instrumento de flagelación de la carne de una mística cristiana. Melba Lucía, mi tía, no pudo ser monja porque siendo la menor de las hijas y la única soltera se vio obligada a quedarse en casa cuidando de sus padres. Cuando murieron mis abuelos, mi tía ya había pasado los cuarenta años y, su universo, en contraste con los matrimonios, viajes hijos y empleos de sus hermanos y hermanas, se circunscribía a las cuatro paredes de una casa vieja al Norriente de Cali toda adornada de santos y con un olor a incienso que sigue siendo hoy capaz de transportarme a la infancia.

Su casa era un mundo donde ella jugaba a llamarme "la Melba buena", mientras que ella era, en cambio, "la Melba mala".

Por su lado Beatriz, mi tía materna, es una trabajadora social que usa el apellido Wijström desde hace 50 años, herencia del sueco de dos metros con quien comparte la vida en una casa de madera cerca de Jönköping. Española como mi mamá, la tía Beatriz se fue a recorrer mundo desde muy joven, viviendo en España, Colombia, Estados Unidos, Italia y Suecia. La antítesis de Melba Lucía, se podría decir. Una mujer protestante, socialista, madre de tres hijos, trabajadora hasta sus setenta años cumplidos, en contraposición a la monja frustrada, conservadora, solterona, mística y dueña de su propio mundo raro encerrado en cuatro paredes descascaradas. Melba Beatriz es cacofónico, sin duda, pero es también la primera piedra el nombre de esta a quien no conocen, de quien no saben nada, y por eso comienzo por ahí. Soy Melba Beatriz Escobar, la sobrina de Melba y de Beatriz. Mucho gusto.

Las primeras historias

En la casa de mi tía Melba, la solterona, mis tías pasaban las tardes comiendo pandebono, un panecillo de harina de maíz, almidón de yuca y queso, y tomando tinto, ese café aguado e insípido que se bebe en la mayoría de las casas de la nación que se precia de producir el café más suave del mundo. Pero como reza el dicho, "en casa de herrero, azadón de palo". Aquí no solo se tomaba un tinto aguado y dulce, sino que todas las tías querían hablar, pero a ninguna le interesaba escuchar. Yo que soy habladora hasta el cansancio, callaba más por obligación que por

gusto. Treinta y cinco años más tarde aún recuerdo las historias de Mercedes. Contaban las tías que un día había llegado su tía Mercedes de visita y se había quedado años. Decían que iba vestida no con un "sobre todo" sino con un "sobre nada", pues debajo iba desnuda. Pintaba los zapatos con pintura del color del vestido del día, para que le hiciera juego. A sus hijos, siendo unos críos, los dejaba en casa untados de miel luego de soltarles un cúmulo de plumas. Ya con eso se iba tranquila sabiendo que, toda la tarde, los niños estarían ocupados desplumándose. Mis tías, especialmente las más cercanas, Melba y Gladys, murieron. No sabría explicarles el vacío que dejaron. Con el tiempo he llegado a entender que más que dos seres queridos, fueron las fundadoras de una cofradía. Cuando se habla de la voz de las mujeres y cómo se escucha, y cómo hay que dejarnos hablar y cómo se nos silencia, no puedo evitar volver al recuerdo de esas tardes donde la tía Melba, en el corazón de un matriarcado tan robusto como íntimo.

La oralidad

En ese entonces, las historias siempre quedaban a medio contar. Es así como uno sabía que Mercedes, después de vivir dos años donde mis tías, había desaparecido de un día para otro porque se había enamorado de un torero. De esa anécdota pasaban a otra donde, mis abuelos, más bien pobres, todos los domingos iban a visitar fincas a la venta con cara de compradores para que mi papá y sus hermanas tuvieran una piscina donde bañarse, jugaran en la montaña o vieran unas vacas. Entre tanto los abuelos visitaban el predio despacito para darles tiempo a los niños de disfrutar el aire libre. Tres veces por semana me dejaban a tardear donde la tía. Y entre historias, siempre contadas a retazos, esperaba el desenlace de la del día anterior. Así es como esta versión folletinesca de la novela por entregas me dejó en vilo por semanas esperando la continuación a la historia de la tía Mercedes, tía de mis tías, la que decían se había escapado con un torero. Mercedes había desaparecido junto con sus vestidos de bailadora de flamenco, sus dos pares de zapatos, sus potes de pintura, sus niños y sus plumas, sin dejar rastro. Diez años después de haberse ido con el tal torero de quien nadie nunca supo nada, anunció su regreso a Cali con bombos y platillos, con fecha y hora de llegada. Mis abuelos, como mis tías, fueron a buscarla para quedarse viendo la maleta con su nombre girar en la cinta de equipaje sin que Mercedes saliera a buscarla ni ese día ni otro ninguno. Nunca más se supo de ella. Esa historia termina ahí. Fin. Como uno de esos cuentos de la dimensión desconocida, o una de esas películas de misterio para adolescentes. En la maleta y, por increíble que parezca, venían los mismos tres vestidos de bailadora de flamenco, sus dos pares de zapatos, las pinturas, y las plumas. De los niños ni rastro y hasta el sol de hoy, sin respuesta para el enigma. Cada tanto una amiga de la tía Gladys, que sí tenía relación con el mundo exterior, venía a contar que zutanita estuvo de vacaciones en Miami y vio a Mercedes en un *mall* muy maja, con un vestido rojo y unos tacones del mismo color, de gancho de un gringo rojito.

--Todavía se ve igualitica, añadía. No le ha pasado un año.

La felicidad aún sigue siendo esa época en la que me sentaba por horas a escuchar mientras mis tías conversaban, entre el canto de las chicharras, el bochorno vespertino, y el ronroneo de la mecedora. Nunca me dijeron que me callara, el respeto reverencial que sentía hacia ellas me impedía intervenir. El tiempo pasaba como un soplo. El asombro no daba tregua. Y como si en la familia Escobar se reprodujera el gen de la fabulación, mis primos mayores sorprendían con historias que, así fuesen inventadas, bien podrían haber sido ciertas.

Mi primo Álvaro, apenas tres o cuatro años mayor que yo, detestaba el colegio. Un día llegó a casa de mi tía y en plena sesión de tinto con pandebono, calladito y tranquilo, esperó a que le preguntaran como le había ido en el colegio:

--Regular, dijo.

--¿Y eso por qué, mijo? Preguntó la tía Gladys.

--Porque hoy se ahogó un niño en la piscina.

Mis tías no paraban de exclamar. Se debatían entre llamar al colegio, a la Policía o a la mamá de mi primo Álvaro, que era la más joven y la única que trabajaba. A lo mejor fue ese día cuando entendí que no se habla nada más por hablar: hay que hacerse escuchar. A nadie se le ocurrió preguntarse si en el colegio había una piscina, porque entonces habrían sabido que no, no había una, pero descubrirlo les tomaría todavía un par de horas. Al contrario de lo que esperaba, ninguna lo llamó mentiroso, al contrario. Mi tía Melba, al descubrir el engaño, exclamó:

--Vea pues, cómo salió de ocurrente el niñito.

En sus ojos brillaba el orgullo, una voz que decía "este es mi sobrino". Por su parte, la tía Gladys se rio con ganas mientras le revolvía el pelo. Así es que desde ese día querían oírle decir algo, cualquier cosa. Y así fue como el primo Álvaro pasó a ser miembro activo de la cofradía, mientras yo seguía escuchando, esperando que un día llegara mi turno. Pero como soy mitad Melba, mitad Beatriz, y aún sigo buscando el justo centro en esa polarización de identidades en conflicto, la Melba espontánea, risueña y ocurrente, se ve constantemente saboteada por la Beatriz crítica y reflexiva. Es como *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* solo que peor. Treinta y cinco años más tarde, mi sueño sigue siendo entrar en la cofradía de las tías Escobar. Es una pena porque ya ellas murieron. Y cuando escucho esa pregunta comodín que a menudo les hacen a los escritores ¿Para quién escribes? No puedo contestar algo distinto que "para mis tías". Siento que aún me falta mucho para sentarme en el recuerdo de esa sala de mis afectos, abrir un cuaderno y leer en voz alta. Sin embargo, tengo claro que mi derrotero es llegar allá, ganarme el respeto de ellas, no de ningún académico muy letrado y muy posdoctorado, ni de otras cofradías de las que no quiero ser miembro. Escribo para rendirle tributo a las tías Melba y Gladys, para intentar lidiar con mis propios fantasmas, y para arrinconar un poco a la Beatriz que hay en mí, pues ella a toda hora quiere explicar cosas mientras que a Melba nada más le interesan las historias. No es fácil. La relación entre esas dos es tensa y a veces me sobran ambas. Sin embargo, es gracias a que escribo que he podido hacer un llamado a la cordura, pero no desde la rigidez de un corsé normativo, sino desde el gozo de pensar con la imaginación.

Hoy en día, más allá de ser la madre de dos pequeños, de ser periodista o vivir del rebusque, que viene siendo lo mismo, más allá de todo eso, lo más honesto que soy, o lo más cercano a una versión propia de mí, es cuando esas dos identidades dejan de empujarse y tirarse de los pelos para entrar en un compás, componer un baile y dejarse llevar por el ritmo, aunque sea por un ratito.

El paraíso perdido

Todo escritor, para dedicarse a la soledad de ese encierro voluntario que es la escritura, tiene que haber perdido al menos un paraíso. Mi paraíso perdido es mi infancia en Cali. Conocida como la sucursal del cielo, la capital mundial de la salsa es olor a caña de azúcar recién cortada. Atravesada por dos ríos, una de las ciudades con mayor población negra en Colombia es un delirio de manjares como, el chontaduro, el pusandao y la piangua, que saben a lo que suenan, en un matrimonio exquisito entre forma y mensaje. Es así como de ese delirio de iguanas entre árboles tropicales, fui trasladada a los siete años, y en contra de mi voluntad, a Bogotá. La ciudad gris entre montañas, habitada por personas de modales arcaicos y desconfianza congénita, no tiene mi cordón umbilical, pero ha sido mi madre adoptiva, una a la que quiero y detesto con simétrica ferocidad.

Al llegar a Bogotá fui matriculada en un colegio de monjas. Con obediencia *zombie,* hice la primera comunión, aprendí a temer a Dios y, ya después, me echaron por mala estudiante. El ritual del tinto con pandebono pasó a ser remplazado por el ritual de la persignación, la comunión y el rosario. Cuando las monjas me desahuciaron por malas calificaciones, ya el daño estaba hecho. Dios se había convertido en una obsesión, diría que más narrativa que espiritual.

Tres años después de haber llegado de Cali volvía a ser la nueva en un salón de clases, en otro colegio. Para entonces, la guerra de carteles salpicaba de sangre el jardín del edén en el que había vivido. La cofradía se había debilitado. Mi tía Gladys había empezado a perder la memoria, por lo que podía contar la misma anécdota una y otra vez durante toda la tarde. Mientras tanto tía Melba permanecía con gesto sereno, de vez en cuando cruzaba miradas con uno, donde volteaba los ojos o sonreía con picardía. La felicidad dejó de ser lo que era. Las vacaciones de mitad de año, a las que iba cada recomendada en un avión de Avianca en el que mi mamá me dejaba en manos de una azafata, eran una costumbre que el mismo año en que entré a un colegio mixto y laico, se fue deteriorando.

Debía ser 1986 o 1987 cuando al salir del aeropuerto, estuvimos varias horas con mi tía buscando el carro en el parqueadero, hasta cuando ya entrada la noche recordó que ella había venido a buscarme en un taxi. El "despiste" de los Escobar, lo entendería años más tarde, despiste congénito del que soy activa representante, tiene una explicación desalentadora. Si bien no he llegado a hablarlo con un neurólogo, mis familiares, despistados hasta construir una sistemática comedia del absurdo, resultaron

diagnosticados con Alzhéimer antes de los sesenta años.

Fueron tiempos difíciles. Además del deterioro latente en la cofradía, donde tres de seis miembros perdían la memoria, en el nuevo colegio no se hablaba de Dios. Aun peor, a nadie le interesaba.

Fue entonces cuando tuve que aprender a hablar de otra cosa. Hablar, por ejemplo, de cómo a Claudia se le salía por atrás el triangulito de la tanga verde cuando hacía sentadillas, y cómo Felipe solía ubicarse a sus espaldas, sin quitarse los anteojos aunque habría sido lo más lógico en clase de gimnasia. Este tipo de "escenas de la vida real", daban para amplias deliberaciones a la hora del recreo. Me aburría muchísimo. Y quizá porque era muy joven para la droga, me volví adicta a las telenovelas. Aún recuerdo bien *Corazón de piedra*, un culebrón mexicano protagonizado por Lucía Méndez, esa mujer hermosa de inmaculado lino blanco lamentándose con el mar de fondo. Tanto el hombre de pelo en pecho como ella caminaban a la orilla del mar con la espuma del agua acariciando sus pies. Pero sufrían. Sufrían aunque la vida para ellos era ver rojos atardeceres desde la azotea de una casa de piedra. No recuerdo la trama, pero sí la añoranza de ser como Lucía Méndez. Cantaba la canción en la ducha, en el bus del colegio, cuando pasaba las tediosas tardes de domingo tumbada en la cama leyendo *Mujercitas*.

La otra que me marcó fue *Los ricos también lloran*. Esa frase ahora celebre, suerte de estribillo popular latinoamericano, fue en su momento una revelación. Ver a Verónica Castro llorar, literalmente a mares, para hacer coherencia con el título de la telenovela, me dejaba pensando qué se necesita para ser feliz. "Mi mundo lo has hecho cambiar/ por amor aprendí a llorar", dice la canción, y yo pensaba que jamás podría ser actriz, pues no lograría hacer que me salieran tantas lágrimas. Ahora, cuando miro hacia atrás, pienso que mi proceso de aprendizaje ha consistido en combinar ingredientes improbables como se haría para uno de esos platos de cocina fusión. O quizá no, quizá todo es muy coherente y muy lógico, pero yo sigo sin entender la causalidad entre unas cosas y otras. De la cofradía de la tía Melba, a Dios, a las telenovelas, quizá no hay más que armonía y coherencia.

En todo caso, uno escribe con lo que trae consigo, y también con lo que le falta. En un brochazo, se escribe con América Latina bajo los pies, Colombia en todo el cuerpo, Bogotá por la ventana, bajo la piel de una mujer, la cuarta hija, la que no se llamó Juan sino Melba Beatriz, la que fue expulsada del paraíso a los siete años, paraíso del cual, cómo olvidarlo, los hombres eran una minoría casi absoluta. Me hice escritora con todo ese equipaje. Con mis problemas de aprendizaje, mi incapacidad de hacer una regla de tres, mi memoria de "despistada" Escobar, mi facilidad natural para inventar cualquier cosa como primera respuesta a cualquier situación, mi miedo a las alturas, a los intelectuales y a las monjas, mis ganas de descifrar el código oculto en la tragedia de esas mujeres como Topacio, Colorina, María o Yesenia, tan parecidas a *Madame Bovary*, que entonces no había leído, a la dama de las Camelias, a la *María* de Jorge Isaacs, el romántico colombiano. Cómo sufrían todas ellas y cómo ese sufrimiento las dignificaba, elevándolas a una superioridad que las Claudias y las Marcelas de mi colegio nunca podrían encontrar. Y no la podrían encontrar porque eran muy "mostronas", o se reían a las carcajadas. Ellas, las libertinas, no eran material de colegio de monjas, parecía como si nunca hubieran visto telenovelas, ni leído a Corin Tellado, ni escuchado cuentos de princesas. Era como si no entendieran que ser chica no era otra cosa que obedecer, agradar, esperar a ser salvada. Como Rapunzel en la torre, como Cenicienta la noche que conoce y deslumbra al príncipe, como la Bella Durmiente, pasiva, dormida por siempre, hasta que llegue un hombre con su fuerza a sacarla de la inercia. Así es que fui obediente y sumisa, quise agradar, quise esperar, quise servir, pero nada de eso me salía natural. Entonces ya temía que una mujer mala, una Claudia, una Marcela, era la que impulsaba mis actos de pecadora irredenta con ideas propias y fuerza de voluntad. Como no pasé matemáticas, a escasos dos años de graduarme perdí el año. Ya había cumplido 19, pero aún no había perdido la fe en llegar a tener un diploma universitario. Como si fuera Lucía Méndez, lloraba apurada antes de los exámenes de cálculo, pero no llegaba a concentrarme. A diferencia de Lucía Méndez no vivía en una casa junto al mar en la Riviera Maya. Pensando en mis cuitas, tan burguesas e irrelevantes como me parecería en la universidad *las cuitas del joven Werther*, aunque sin duda más pendejas, prefería cerrar el Álgebra de Baldor, limarme las uñas, leer un ratito,

reflexionar, comerme una salchicha. Cuando me avisaron que había perdido décimo grado, estaba terminando de leer *Ana Karenina*. Al enterarse, mi papá estaba furioso. Aunque a veces creo que más bien estaba triste. Mientras me lanzaba una diatriba sobre la responsabilidad y el futuro, yo me preguntaba cómo sería ese tren atravesando la estepa siberiana. Ahora que lo pienso, ya desde entonces debía estar cocinando el personaje de Karen Valdez, el personaje principal de mi novela *La Casa de la Belleza*, quien como esas mujeres de la novela europea del siglo XIX, los culebrones latinoamericanos y las series de ahora, es una heroína católica, una mártir de la idea del bien, una criatura dulce, infantil y vulnerable, carente de criterio propio, así como de herramientas para librarse de la pasividad y obediencia que le fue decretada junto con el género.

Vidas de telenovela

Karen se parece a millones de mujeres colombianas. Para no ir tan lejos, Karen se parece a mí. Ya no sé cuántas veces durante mi adolescencia temí el rechazo de los hombres, su inconformidad con algo que pudiera haber dicho, con mi aspecto, mi ropa, mi forma de bailar, mi aliento, mi maquillaje, mi tono de voz. Por supuesto, no era solo yo. Salir un viernes en la noche a la vía a la Calera, en un cerro donde estaban las discotecas, parecía ir a una feria de ganado donde cada una sacaba a desfilar su mejor meneo de trasero. Aclaro, no creo que el problema sea solamente colombiano. El sexismo, la objetivación de la mujer, etcétera, son universales. Ya hemos escuchado el discurso de sobra quienes estamos en este auditorio.

Pero lo cierto es que en Colombia hay una fijación con este tema. Lo confirma el hecho de que sea uno de los países con más salones de belleza por habitante, la obsesión con ganarse la corona de Miss Universo, el tristemente destacado lugar que ocupa mi país en turismo sexual, y el comentario frecuente de tantos hombres antes de venir por primera vez: "Las colombianas tienen fama de ser bonitas". Cara de ponqué (haz la cara de ponqué).

Por supuesto, el turista masculino no tiene por qué ser siempre un predador. También está el europeo acomodado, un poco ingenuo, un poco desadaptado, que imagina en la mujer latina el modelo ideal de dulzura, lujuria y sumisión. Al llegar a Colombia muy posiblemente encuentre lo que está buscando. Porque sí, en efecto, existen. A esas mujeres extraordinarias que sufren y, a pesar de su resiliencia y su bondad, son rehenes de los cuentos de hadas sin final feliz, de la obediencia cristiana y de la cultura traqueta, a ellas está dedicada *La Casa de la Belleza.*

Aclaro, aunque la palabra traqueto no aparece en la RAE, sí aparece traquetear con el significado: "mover una cosa de una parte a otra". Bueno pues "traqueto" es alguien que "mueve una cosa de una parte a otra". Droga, para ser más precisos. Cocaína, en la mayoría de los casos. "Traqueto" también suele usarse como adjetivo para calificar una cierta estética propia de la mafia. Ejemplo: Camionetas de vidrios polarizados, doble bumper, rines plateados, tubo de escape ruidoso, equipo de audio Hi-Fi. Traqueto. Otro ejemplo: una mujer con uñas, nalgas, y pómulos postizos. Traqueta. O más bien, mujer de traqueto. Y, para volver a la telenovela, la mujer que parecía más feliz, la que usaba el maquillaje más estridente, la que se reía con ferocidad, la que era rica, la que tenía opiniones y se hacía escuchar: esa es, seguro, la villana.

Me gradué de lo que se conoce como un validadero. Es un sitio donde, en tres meses, le hacen a uno una preparación del examen de Estado. Si uno pasa el examen, puede reclamar un certificado de bachiller por ventanilla. Decepcionante. Poco promisorio. Desangelado y gris, como mi ciudad adoptiva. La buena noticia es que pasé el examen de Estado. Me convertí en bachiller. El resultado podríamos decir que fue más bien mediocre, pero sin duda suficiente para entrar a la carrera de Literatura. Era lo único que quería y que podía estudiar. Sobre todo lo segundo. La única cosa que podía hacer era leer. Y por fortuna, me gustaba hacerlo. El día que me inscribí a la facultad mi papá me preguntó.

--¿Y qué harás después? ¿Vas a ser profesora?

Entenderán que para alguien que pasó por cuatro colegios ese no era precisamente un lugar de buenos recuerdos.

--Por nada del mundo, le dije.

Si alguien me hubiera dicho que cinco años más tarde ese sería el único trabajo que conseguiría, no sé si me hubiera matriculado. De todos modos, tampoco era que me quedaran muchas opciones.

La cumbiera intelectual

En la carrera de literatura teníamos que ver materias como "Novela francesa del siglo XIX",

"Thomas Mann", "Goethe", "Rilke", "Siglo del Oro Español". Estudiaba en una universidad privada, la universidad de los Andes, encaramada en los cerros orientales, sello distintivo de Bogotá, conocida por muchos como la universidad "de cara a las montañas, y de espaldas al país".

Es así como, en esa burbuja que es Bogotá, dentro de un país inmenso y rico en el que hay selva, desierto, mar, nevados, trópico y montaña, vine a crecer al mismo tiempo en otra burbuja, la de los niños de Los Andes. Para cuando entré, en 1996, muchos hablaban varios idiomas, habían viajado a Europa, pero no conocían otros países del hemisferio. Era así. No había nada sospechoso o anómalo en eso. Simplemente, era el orden natural de las cosas. Y si no me cuento en esa lista vergonzante, es solo porque una vez fui a Ecuador cuando era muy pequeña.

El caso es que éramos este grupo de jóvenes, los excluyentes excluidos. Unos pobres niños consentidos de espaldas al país fumando a todas horas, usando gafas que no eran formuladas y, en mi caso concreto, escribiendo unos poemas horrendos, cuando no estaba tratando de entender a Borges. Uno de mis compañeros de promoción era Andrés Felipe Solano, escritor de ficción y cronista colombiano que vive en Corea del Sur. Quizá algunos de ustedes sepan quién es. Solano iba a la universidad de gabardina y fumaba pipa porque en esa época estudiar literatura, como quizá lo sigue siendo ahora intentar vivir de ella, era cuestión de crear un personaje. Recuerdo noches de marihuana y aguardiente en las que leíamos en voz alta a Gonzalo Rojas, José Emilio Pacheco, León de Greiff. El solo recuerdo me produce tanta ansiedad que siento que tendré que ir a buscar una bolsa de papel donde respirar. Ahora que lo pienso, es curioso cómo esos años de universidad se instalan en uno para quedarse. No importa que hayan sido unos pocos o que haya pasado mucho tiempo. Una parte de uno se queda para siempre en la facultad de letras, citando a Flaubert. Cómo me sudaban las manos cuando era mi turno de leer en taller de narrativa. No me salía la voz, el papel temblaba entre mis dedos. Desastre. En cambio la mayoría de los chicos, qué articulados para hablar. ¿Y las chicas? No recuerdo. Entonces éramos invisibles excepto en las fiestas.

Lo aburrido era cuando después de un par de tragos ellos se sentaban en la palabra, como todavía pasa y, claro, también les pasa a algunas mujeres, pero nunca tanto como a los hombres, valga resaltar. Hombres explicándonos desde el significado histórico de la masacre de las bananeras, pasando por la necesidad de usar un tono de labial menos oscuro. Por aquella época, todavía no renunciaba a convertirme en una mujer de cuento de hadas. El novio que tenía llegaba mi casa antes de las fiestas y me escogía la ropa. Yo, no solo no me molestaba, le daba las gracias. Él me estaba ayudando a ir en el camino correcto. A ser una mujer en plena regla. Si eso pasaba en mi casa un viernes por la noche, en la universidad, los hombres que explican cosas me seguían diciendo que me sobraban adjetivos, que tenía que leer a Anaïs Nin, o a Clarice Lispector, o a Marguerite Duras.

Las recomendaciones solían llegar en la intimidad de grupos pequeños, entre botellas de cerveza, en medio del ruido. ¿Por qué no mencionaban a estas escritoras en medio de una clase magistral? ¿Y por qué tampoco lo hacía el profesor, o profesora de viva voz? No tengo la respuesta. Lo cierto es que aparte de Virginia Woolf como única excepción, en mis cinco años de carrera pocas veces escuché la referencia de una autora. Tan pocas que ni las recuerdo. Su mención era algo que se daba en la clandestinidad, por lo general en susurros:

"¿Alguna vez has leído a la escritora bogotana Elisa Mujica? ¿No?

--No.

--Ufff. Es extraordinaria. Léete "Catalina".

--¿"Catalina"?

--Sí.

--¿Y dónde lo consigo?

--No se consigue.

--¿Y entonces?

--Hablamos mañana. Te presto las fotocopias.

Al final resultaba que toda la mención a "Catalina" era solo una excusa para conseguir verlo a uno fuera del horario de clases. Al día siguiente, el mismo chico, ya sobrio y bañado, había olvidado por completo nuestra conversación. Ahora quería prestarme "La ciudad y los perros". Cuando le pregunté por Elisa Mujica me dijo que "en realidad no lo hacía mal para ser mujer". La condición de marginalidad parecía inherente al género femenino, sin mayor análisis del contenido.

Las mujeres no estaban en el programa de la carrera, tampoco era un tema de clase y tampoco me importaba. Y no me importaba porque no

había notado la omisión. Cuesta tanto trabajo ver la ausencia. Aun iban a pasar unos cuantos años antes de que llegara a darme cuenta de que algo faltaba.

El novio que me escogía la ropa, me cambió por una que le parecía más guapa. Entonces me harté de que me mandaran y me dejaran tirada por ahí. Me harté de obedecer. Me ayudó el seminario de Virginia Woolf, ese sí dentro del pensum, en el que empezaron a aflorar las primeras preguntas que me hice sobre la relación del género con la literatura. Me corté el pelo como un soldado, no volví a ponerme rímel, ni aretes, ni colorete de ningún color. Ya tenía 25 años, acuérdense entré a la facultad de 20. Ya me iba a graduar de la universidad, pero nada había cambiado mucho, seguía siendo mala para casi todo.

Hacia el final de la carrera, con mi nuevo *look* y un remolino de preguntas en la cabeza, con mis tías muertas y el deseo aún vivo de querer sorprenderlas, me puse a buscar un tema para mi tesis de grado.

El periodismo después de la literatura

Me estaba costando mucho trabajo decidir un tema para la tesis. Una amiga observó que solía pasarme mucho tiempo escarbando entre las novedades de las librerías, así como leyendo prensa y revistas.

--A lo mejor por ahí puedes hacer algo.

Esa observación coincidió con que me ofrecieron escribir reseñas para una revista literaria. Me parecía una responsabilidad inmensa. Tuve una mezcla de ilusión y pánico. La firma, el nombre de uno siguiendo el título de un texto en letra imprenta, mejor dicho la "la autoría", tiene un significado complemente distinto en periodismo y en literatura. Durante los cuatro años que duró mi carrera, entendí que escritores eran personas como Cervantes, Balzac, Stendhal, Flaubert, Vargas Llosa, García Márquez, Bolaño es decir, casi todos hombres, ahora casi todos muertos. Pienso que era por eso que me temblaban tanto el papel entre las manos. Escribir algo de ficción y encima osar leerlo en voz alta frente a una audiencia era un gesto abusivo, usurpador. Escritor: Joyce. Escritor: Kafka. Uno no podía más que tartamudear una respuesta insegura cuando le preguntaban cómo le había parecido "Niebla" de Unamuno. Y es que claro, entre mis compañeros algunos tenían clara una facilidad de expresión a la hora hacer crítica, análisis, de aprender las figuras retóricas de la literatura y usarlas correctamente. Yo seguía aterrada de imaginarme siendo profesora en un colegio, el lugar de mis recuerdos más infelices, y no atinaba a sentirme cómoda ni en lo académico ni en lo creativo. Tampoco me iba mal, pero sí estaba en ese momento dramático, adolescencia tardía, pánico de dejar ese nido calentito que era la universidad. Y entonces salió la reseña con mi firma. Y mi firma era lo de menos, porque la gente cuando la leyó comentaba el libro que estaba reseñando, que tristemente he olvidado, y no mi tendencia a sobre adjetivar, o mis comas mal puestas, o mi juicio errado al recomendar un libro que no les parecía nada excepcional. Era como haber volcado la atención en otro lado, como si la escritura fuera apenas un instrumento, un vehículo para hablar del mundo de afuera, no un ejercicio auto referencial. Poco a poco me fui soltando con las reseñas, pasé a hacer una que otra cosa, al principio solo periodismo literario, que años más tarde se volvería crónica y reportaje de temas de actualidad, oficio que ejerzo con gusto y cariño y en el que nunca olvido que fue ahí donde puse la primera piedra. Había leído con fascinación *A sangre fría*, y por primera vez con una mirada distinta donde la pregunta insistente que le hacía a Truman Capote en cada página era ¿Pero cómo lo hizo? Ya para entonces sabía que quería escribir. Pero no había podido mostrarle mis cosas a nadie fuera de clase, apenas a un novio nuevo que no me escogía la ropa pero sí me corregía mis gustos musicales y literarios. Al menos quería formarme en un terreno más afín a mis intereses. Al otro nada más le interesaba que me vistiera así o asá, pero eso nunca me pareció tan importante.

Después de un lobby de varios días con el departamento tratando de convencerlos de dejarme hacer la tesis sobre el periodismo narrativo como género literario, dijeron que eso era muy ambicioso, que tendría que acotarlo. Entonces leí a Tom Wolfe, a Michell Herr, un libro espléndido que se llama *Despachos de Guerra*, a Norman Mailer, y propuse el *Nuevo Periodismo norteamericano como género literario.* No parecían muy convencidos pero ya querían librarse de mí desde hacía rato. Me gradué al fin y, tal como predijo mi papá, entré a trabajar en un colegio.

Desde entonces entendí que no hay gente más generosa, paciente y entregada que los maestros. Eso, y que sin duda hay que tener una vocación.

Muy pronto tuve claro que vocación no tenía. Digamos que el primer día de trabajo ya estaba claro. Si bien he dado clases en la universidad del Rosario y en la de Los Andes, lidiar con chicos y con adolescentes requiere otros atributos de los cuales carezco por completo. Entonces tenía un novio a quien quise mucho, quien fue también mi primer esposo, ahora estoy casada por segunda vez. Juntos decidimos irnos a vivir a Barcelona, él quería ser animador en 3D cosa que hizo, yo para variar, quería obedecer o, por lo menos, delegar en un tercero la decisión de qué hacer con mi vida.

Vivimos dos años en Barcelona. Mi papá murió poco antes de que emprendiéramos viaje. Su muerte fue súbita y muy dolorosa. Fue así como más por encontrar un alivio en la palabra que por emprender un proyecto literario, comencé a escribir. Escribí mucho, como quien abre el grifo y deja el agua correr sin poder detenerse. Meses más tarde, cuando tenía claro que ya me habían cerrado la puerta en varios medios de comunicación, había ensayado la docencia, y no me gustaba la academia, entonces opté por entrar a la maestría en Escritura de Guión para Cine y Televisión de la Universidad Autónoma de Barcelona. Allá llegué con la misma pregunta que me había hecho leyendo a Sangre Fría ¿Pero cómo lo hizo?

Mientras hacía la maestría era lectora de libros para posible compra en inglés y francés en una editorial que se llama Roca. La mayoría eran *Best Sellers* de misterio y acción que no me interesaban. Sin embargo, tenía que leer con el criterio de la editorial, no con el mío, y según eso, hacer un informe recomendando o rechazando la publicación en español. Creo que de ese trabajo aprendí mucho. Para empezar, aprendí a pensar con criterio prestado, cosa que cuando uno es una potra salvaje, por más que trate de domesticarse, no le viene mal ensayar. Así como algunos necesitan aprender a desbocarse cada tanto, liberar la rigidez, soltar, yo me la paso más bien desbocada y suelta, lo cual tampoco es que sea la maravilla. Por lo menos mis excesos son más bien infantiles, inocentes. Puedo comerme todos los chocolates, verme una serie de tres temporadas de una sola sentada, conversar durante horas y horas, dormir mucho o no dormir nada. Fue así como entre tazas y tazas de café, unos días, o vasos y vasos de vino, otros, se fue escribiendo casi sola esa novela intimista que apareció en 2010 bajo el título de *Duermevela*.

Ese librito que no cuenta nada pero está escrito con el hígado, es el minucioso retrato de una desgarradura. Perder al padre, y con la figura paterna, perder el norte, el centro de gravedad, la noción de destino.

Volví a Bogotá, trabajé como gestora cultural, como editora, dando clases, dando charlas, haciendo artículos, reportajes, crónicas, columnas, cosa que hago desde hace casi 10 años. Entre una cosa y otra escribí una novelita de aventuras para niños grandes que se llama *Johnny y el mar*. Me casé otra vez, entonces empecé a escribir *La Casa de la Belleza*, una novela que para mí es como un grito.

A menudo pasa que a quienes les gusta *Duermevela*, no les gusta *La Casa de la Belleza*, y viceversa. Los entiendo. No parecen escritas por la misma persona. De la novela intimista, dolida, escrita con las tripas, en un ejercicio experimental, sin embustes, a *La Casa*, donde mi intención fue desde un comienzo todo lo contrario: ensayarme en artificios, construir un microcosmos habitado por mujeres, hay una gran distancia. La mujer de un escritor de autoayuda, la mujer de un congresista, la mujer de un traqueto, una presentadora de televisión. Y lo más importante. Karen. La mujer que las escucha, las depila, les hace masajes, todo en esa cabina en la penumbra donde de la desnudez del cuerpo a la desnudez de la palabra hay apenas un palmo de distancia. Como en un confesionario, Karen lo sabe todo. Karen sabe demasiado. Entenderemos que sabe demasiado cuando muere una de sus clientes poco después de haberla visto. El feminicidio de Sabrina Guzmán llevará a una investigación en la que Karen será ficha clave para resolver el misterio de su muerte. Pero aunque es una historia de mujeres contada por sus voces en una polifonía, los hombres son quienes en gran medida mueven la trama de la historia. Si miro a mi alrededor, pienso que no es muy distinto a lo que ocurre en la realidad. En la mayoría de los casos, las mujeres somos las víctimas, los hombres los victimarios, reflexión que me lleva a hablar de la campaña #MeToo.

Sobre #MeToo y la individualidad

Cuando la campaña del #MeToo estaba en boga escribí en mi muro de Facebook #NotMe. Fue una reacción más visceral que sesuda a una campaña a la que le noté un tufillo maniqueo. "Si eres mujer, eres víctima y denuncias. Si eres

hombre eres culpable o eres cómplice". El subtexto era, a menudo, ese.

Ya lo dijo Margaret Atwood en *The Guardian* hace algunas semanas al defender a un profesor universitario a quien despidieron por ser acusado de acoso a pesar de haberse comprobado falsa la acusación. Que no nos vaya a pasar ahora como en la Inquisición, cuando bastaba acusar a alguien para que este fuese asumido como culpable. En los pasados meses han surgido más noticias de personajes que han rescindido a sus carreras por acusaciones de acoso, con frecuencia luego de una fuerte asonada mediática que los ha empujado a renunciar, a pesar de no haberse llevado a cabo el debido proceso.

El género no puede ser un campo de batalla jurídico para predeterminar culpabilidad o inocencia en ningún caso.

Antes de ser hombres o mujeres, el balance está en la dignidad humana, en la justicia, en la identidad compartida de ser seres humanos que merecemos libertad, sin rótulos, sin patriarcados que nos opriman, ni consignas que predeterminen una forma de militancia.

Soy feminista, desde que comencé a detectar en mi vida cotidiana las diversas formas de machismo. Mi novela, La Casa de la Belleza, es el grito de una mujer oprimida ante una sociedad que ha llevado el machismo del cuerpo de la mujer hasta las arcas del Estado.

Pero justamente por eso puedo percibir hasta donde los hombres han sido también víctimas de una sociedad patriarcal que les exige no llorar, los llama a ser los proveedores, a demostrar su masculinidad y su poder, so pena de poner en riesgo esa entelequia siempre sobre valorada conocida como "la hombría".

Aún recuerdo como el ex presidente Uribe le dijo en una discusión a un opositor: "sea varón". En Colombia todavía se dice "no sea nena", sinónimo de no sea cobarde. O "tenga huevos", esas expresiones que, junto a palabras como traqueto, nos ayudan a georeferenciarnos en un momento y un lugar.

Ahora que lo pienso, esta discusión no es muy distinta a la que he tenido estos días por cuenta de las elecciones presidenciales en mi país. En medio de una polarización muy violenta donde se ha llamado paramilitar a un candidato, guerrillero al contrario, olvidamos que entre el ruido y la furia, acabamos por criminalizar el pensamiento contrario.

Si bien celebro que una campaña como #MeToo nos haga más conscientes de la desigualdad de género y, más específicamente del acoso, también me preocupa que suelan basar su narrativa en reafirmar estereotipos binarios donde la mujer es la víctima y el hombre el victimario. Pero entonces ¿Cómo señalar las desigualdades sin caer en posiciones maniqueístas? ¿Cómo mantener los matices, y los derechos de las libertades individuales, sin pasar a la generación de manuales de conducta entre géneros? No lo sé. Solo sé que empecé escribiendo por descarte, por no sentirme capaz de hacer nada más, y que con el paso del tiempo voy sintiendo que quizá puedo tener una vocación, construirla, o descubrirla allá dentro, muy dentro, donde tal vez ya existía, pero permanecía oculta.

A lo largo de esta charla he querido reflexionar sobre el género y el oficio de la escritura desde una perspectiva personal. Porque creo que mi historia de vida es una prueba de que no podemos partir de premisas. Si me hubiera creído siempre lo bruta que me decían que era, no estaría hoy aquí. Si me hubiera creído que todos los hombres son violentos, habría desistido del par que me tocaron así y no estaría hoy felizmente casada y con dos hijos. Si pensara que Iván Duque, nuestro presidente electo, es un paramilitar y no un líder de derecha, no tendría razones para creer que vivo en un país democrático, y lo creo. Porque la paradoja está en que, entre más furia le ponemos a los activismos, más nos alejamos de lo que en principio buscar estas batallas: las libertades individuales.

Creo en la fuerza de seguir un camino, ese cuyo trazo se va dibujando a medida que uno avanza. Es en ese camino torcido, desigual, impredecible, donde voy bosquejando un oficio, el que elegí, o el que me eligió, sin haber llegado aún a comprenderlo. Acaso nos elegimos ambos, como hacen los enamorados.

Ha sido con mi tercer libro, La Casa de la Belleza, con el que me he rendido a la imprevista fuerza de la escritura en mi vida. Para bien y para mal, ya no me veo haciendo nada distinto a pensar con palabras y contar historias. Por el tiempo que me queda, estaré haciendo eso, así que ya sabrán donde encontrarme.

Santos

Nunca más
Carta de recibimiento a Mayra Santos en Chile, el país donde se lucha y sufre por ser mujer.
Presentación de Paula Ilabaca.

Te recibo en nombre de todas, Mayra. Te recibo en este rincón helado del cono sur. Este país es una fractura entre el mar y la cordillera. Habitamos estas tierras, esta ciudad, con una leve certeza de que todo podría ir mejor. Todo podría ir mejor, nos decimos, entre todas, abrazándonos, todo pasará. Te recibo en este país donde se mata a las mujeres, sin importar su clase ni condición. En este país se nos mata. Te recibo en este país donde se nos violenta, se nos anula, se nos silencia. En este país donde se nos enseñó que *una otra* era una enemiga, una intriga caminante, una extraña. Este país marcado por los estereotipos que soportan y dan soporte al patriarcado. El patriarcado nos consume, Mayra, pero hemos estado trabajando en ello estos últimos años. Sacándonos las telarañas de los ojos. Haciéndonos cariño en la frente, en el corazón. Secándonos la angustia de haber nacido mujeres, de no haber complacido al papá que seguro un niño quería. Hasta eso nos han metido en la cabeza, Mayra, por eso hoy te digo, ya nunca más.

Estuvimos ayer en mi taller, Mayra. Estábamos hablando de mujeres escritoras chilenas. Disculpa el color local, Mayra, pero es que ayer ese era el tema de la sesión. Llevo más de 20 años leyendo y escribiendo, viajando, conociendo nuevas generaciones. No pude nombrar más de 3 ó 4 mujeres por generación. Sé que existen muchas más, pero el patriarcado nos marcó con fuerza el pensamiento. Nos marcó con hierro y cicatrices. Y ayer yo no podía recordar a más de 3 ó 4 mujeres. Les hice saber a las

mujeres que estaban asistiendo a mi clase. Les hice consciente eso que me ocurrió. Me miraron con generosidad y amor, da la curiosidad que a ese taller que doy asisten puras mujeres. Y sentí ese apoyo moral y de entendimiento a la voz del patriarcado que desde mí hablaba. Anoche estuve presentando el libro de la obra reunida de una poeta de escritura revolucionaria en su forma y engranaje. Los hombres presentes en la testera, no hicieron más que comparar su obra con la de otros hombres, como si gracias a ellos su poesía tuviera la presencia ensordecedora que impacta a quien la lee. Después en el pasillo hablé con otras mujeres sobre ese hecho. Nos sentimos burladas. Acá en Chile ejercemos las tretas de las débiles, Mayra. En secreto somos matriarcado, ninguna casa u oficina funciona sin nosotras, pero les hacemos creer que mandan ellos. Tanto así que lo terminamos creyendo. Y nuestra treta se vuelve triste y acompasada en un lavar de platos y limpiar las casas, porque solo nosotras sabemos *como hacerlo bien*, solo nosotras le damos ese *toque femenino* a todo. Eso nos dicen, y les creemos, Mayra.

La cartografía actual, nos ha tenido tomadas. Universidades tomadas. Aulas tomadas. La Alameda tomada por un grito único de mujeres pidiendo por sus vidas. Porque siempre se trata de mantenernos vivas, Mayra, siempre el grito es por eso. Devenidas en capuchas y con el pecho al aire. Las otras, las que miramos en la calle o desde las pantallas con el pecho cubierto y lágrimas en los ojos por ese grito de agotamiento y cansancio que parecía decir *nunca más*. Devenidas en yeguas, danzando en la calle con el trasero al aire. Miramos orgullosas a *esas otras* ahora amigas, ahora hermanas, las jóvenes que aguerridas y empoderadas dijeron basta. Por nuestras vidas, las de nuestras hermanas, madres y abuelas. Ahora todas decimos *basta*.

Las mismas pantallas de televisión o internet nos tuvieron con el corazón en un hilo esperando junto a las compañeras de pañuelo verde en Argentina. Porque siempre se trata de la vida, Mayra. Allá pasada la cordillera por la vida también peleaban. Por la vida intacta que siempre hemos soñado para nosotras. Vidas dueñas de nuestros cuerpos, nuestros órganos, nuestros fluidos y sangre. Siempre se trata de la vida, Mayra.

Es por eso que hoy te recibo y saludo en nombre de todas, Mayra. Te abrazo junto a:

Gabriela
María Luisa
Mercedes Marta
Marcela Gladys Elizabeth
Analaura Fernanda Claudia
Daniela Cecilia Catherina
María Paz, Carmen, Diamela Nadia
Bárbara Verónica Soledad Alejandra
Damsi Natalia Begoña Carola Malú
Isabel Emilia Stella Roxana
Emiliana Lila Teresa Paulina
Alia Nona Mónica Isidora
Carli Arelis Catalina Macarena
Francisca Lina Andrea Antonia Julieta
Elvira

Mayra te leí, te busque por las redes, hablé de ti con Claudia. Solo quería darte una bienvenida en tono masivo, plural, cantante. De escritora a escritora, ,e pareció relevante decirte que ya no estamos solas. No más, nunca más. Quiero decirte que no volveremos a sentarnos solas en un podio rodeadas de hombres que nos halaguen. Pediremos equidad, igualdad, pediremos a otra de las nuestras sentada también en la mesa.

Por eso, nunca más, querida Mayra, nunca más.

¿Quién le teme a la literatura?: Raza, Caribe y lectura en el siglo XXI

Mayra Santos

Compartiré con ustedes dos cuentos de porqué me he tardado tanto en llegar a Chile. El primero es porque antes, hace como diez años, la ruta para llegar a Chile era vía Miami y yo le tengo terror a Miami. Ahora le tengo más porque Trump hace muy difícil viajar cruzando Estados Unidos hacia el sur. Si te vas a quedar allá, la cosa está difícil , si tienes que hacer un trasbordo al sur y tienes un nombre hispano y a la misma vez tienes esta concentración de melanina en la piel, la cosa en los aeropuertos se pone difícil, humillaciones cada vez que pueden. Por lo tanto, eso retrasó mi llegada a Chile. Suerte que por Avianca o Copa podemos llegar atravesando Colombia o por Panamá de manera más fácil. Entonces no hay que pasar por esa enorme humillación de esta cosa nueva que se han inventado, de estas cosas raciales extrañas que se han inventado, que se llama la categoría hispana o latina.

Eso me hace pensar mucho en algo que quería hablar, acerca de "¿Quién le teme a la literatura? El asunto de las razas, y el asunto del género," como esas dos cosas se juntan y hacen difícil que los libros y las personas que están en estas posiciones viajen a encontrarse con sus homólogos en diferentes lugares a crear alianzas amplias y poderosas. Entonces, el otro cuento, es que yo le tenía un poquito de miedo al cono sur porque era muy blanco. Y ustedes se deben imaginar, o si no déjenme contarles, porque es difícil, a veces, contar esto. Cuando una persona negra está en un lugar donde todo el mundo es blanco, o cuando una persona caribeña está en un lugar donde todo el mundo tiene la misma tonalidad de piel, cuando desde el Caribe uno viaja a un lugar donde todo el mundo se parece, da terror, porque es bien extraño, es como estar en Marte o en Júpiter. ¿Qué es eso de todo el mundo con el mismo color de piel? Cuando, por ejemplo, yo que tuve dos niños, tu pones mi color de piel y de mis dos niños y no se parece en lo más mínimo. A mí la pureza me da miedo. Todos los cuentos de la pureza de sangre, todos los cuentos de la pureza racial nazi, todos los cuentos de las purezas y las purgas puestas como un espacio al que todos tenemos que alcanzar, porque también ha pasado desde el espacio negro, la pureza de la sangre negra. ¿Qué rayetes es eso? Eso no existe. El golpe de ojos me daba miedo. Entonces, llegar a Chile y ver a tanto colombiano, a tanto coreano, a tanto haitiano, a tanto peruano, a tanta más gente visiblemente mapuche caminando por la calle mezcladas con blancos, con criollos, se los agradezco muchísimo, porque ahora me siento parte del mundo y mientras el mundo y la gente siga siendo más diversa, pues entonces me alegra la posibilidad de que lo que yo escribo pueda completar una visión de mundo que nunca debió haber sido, nunca debió haber sido ni pura, ni homogénea, ni piramidal, ni patriarcal.

En cuanto a la cuestión de la literatura, yo quería simple y sencillamente hablar un poquito de lo que es literatura y de donde viene una racionalidad caribe que estoy pensando que está apareciendo por muchos lugares y quería hablar del mundo de las validaciones, que todavía veo en la literatura, que a veces hace que sea bien difícil la inclusión de los que históricamente hemos sido marcados cómo más animales que otros. Todos los seres humanos somos animales. Me enorgullezco mucho de mi animalidad. Sé que vivo en un mundo que se asusta de su animalidad y que ha puesto a ciertas personas del lado de lo animal y a estas personas del lado de esta otra cosa que tampoco sé a quién se le ocurrió qué es lo humano. Entonces, lo humano es lo trascendente, lo que no tiene cuerpo, esta racionalidad totalmente desvinculada de la materia, este *cogito ergo sum* que nació con Descartes, que implica tener la facultad de la razón que te aleja del mundo animal, lo cual no es

cierto. Lo que nosotros tenemos es un embuste, una mentira, como muchas, que son muy importantes para los seres humanos decir mentiras, es de las cosas más importantes que hemos hecho los seres humanos. Yo estaba leyendo los otros días un texto que me tiene alucinada, que se llama *A brief history of humankind* de Yuval Noah Harari. Hace un cuento maravilloso y dice que los seres humanos somos los depredadores, los animales más poderosos, ahora mismo en el planeta nosotros somos tan poca cosa, una bolsita de agua realmente, nos hemos convertido en los animales más fuertes, por decir de alguna manera o los más letales, porque tenemos la capacidad del lenguaje y el lenguaje nos ha ayudado a crear organizaciones más complejas por los relatos que nos contamos. Cuando solamente éramos personas que trabajábamos en clanes y en familias, bandas de veinte, treinta personas, podíamos hacer poquito, porque con veinte, treinta personas tú no puedes levantar la torre Eiffel, no puedes organizar una ciudad grande, no puedes hacer una gran represa para el agua, no puedes desarrollar grandes cultivos. Los clanes eran pequeñitos y los clanes familiares más pequeñitos aún. Pero de repente, apareció la capacidad de relatar cuentos, cuentos que crean una realidad imaginaria, que no por eso es inexistente, sino por eso, una segunda realidad. Cuentos como Chile, o Puerto Rico, son cuentos, o raza, eso es otro cuento, o el pueblo prometido, eso es otro cuento, o Dios, ese es un cuento bien chévere, a mí me encanta ese cuento, o dioses, ahí hay un montón de cuentos. Pero esos sistemas, esas historias, esos cuentos que nos contamos, logran que los seres humanos se puedan identificar con cosas más amplias y por lo tanto, a organizar bandas de gente más amplia. Paz, ese es otro cuento, pero que bello cuento, libertad.

Entonces, yo vengo de un cuento que se llama Caribe y de otro que se llama mujer, que no es lo mismo que tener tetas, porque los hombres también tienen, lo que pasa es que son más cuadraditas y más apachurradas. La verdad es que el diseño varia en bien poquito, porque cuando uno se pone a pensar bien, el hombre y la mujer es lo mismo, pero con un diseño levemente diferente. Tu tienes unos pechos, los de nosotros se salen levemente para afuera, los de ellos se quedan para dentro. Ustedes también tienen una matriz, lo que pasa es que la de ustedes sale para afuera y la de nosotros es para adentro. Entonces, los ovarios, los de ustedes, son como unos saquitos que les combina con los zapatos, esa carterita donde guardan los huevitos y nosotros los tenemos adentro. Pero en realidad, básicamente es el mismo modelo. Sobre esa diferencia hemos creado un cuento impresionante que se llama patriarcado, que le hace daño a todo el mundo, menos al patriarca, porque los hombres y los patriarcas no son lo mismo, y los hombres y las masculinidades se ven muy afectadas con el patriarcado también. Yo creo que cuando muchos hombres se den cuenta de lo miserables que son, porque están anhelando ser solamente hombre de una manera, entonces piensan, o soy esto, o soy mal, cuando hay tantas maneras de ser hombre, y tantas maneras de ser mujer. Pues el patriarca se quedará sólo ahí dentro diciendo: "No, todo lo de ustedes es mío, mueran por mí". Entonces, esa construcción de género crea, esto es lo que a mí me parece bien interesante, una relación particular con la racionalidad y con la escritura.

Muchas personas me decían, sobre todo mi madre, mi madre no, sino mi abuela: "Nena no leas tanto que te vas a volver loca, a los hombres no le gustan las mujeres inteligentes, te vas a volver ciega". Había un temor profundo al conocimiento, que todos sabemos de donde viene, que se supone que Dios es el conocedor de todo y tú tienes que seguir por fe lo que te digan y eso es ser obediente y ahí serás recompensado. Todo lo que es curioso es pecador. Por ahí viene eso. Pero también viene por cosas muy específicas. Ese cuento mujer y ese cuento de la animalidad ha creado también una exclusión de mucha gente del inmenso poder que es el poder contar otros cuentos. Así que eso es una de las cosas que me llaman mucho la atención y cómo hay un profundo miedo a la literatura, hay un profundo miedo al conocimiento que está dentro de todos nosotros. La verdad es que yo lo tenía, yo le tenía mucho miedo al conocimiento. Eso es un tipo de racionalidad que tenemos que seguir explorando. Por otra parte, ese miedo al conocimiento nos lleva a unas tretas de validación. Tú estabas jugando como Josefina Ludmer y ese ensayo maravilloso de "Las tretas del débil", que a veces uno se tiene que hacer la bobita o el bobito para que no te cueste. En el código negro de Juan Print, por ejemplo, en Puerto Rico, si agarraban a cualquier pardo, mulato, o esclavo, con material impreso, te daban de 27 a 52 latigazos. Entonces ahí el miedo era real. También

era real el hecho de que, no sé aquí, pero hasta el año 1956 no se firmó el acta en la ONU de los derechos a la mujer que garantiza el derecho de la mujer a la educación. Esto fue hasta 1956, yo nací diez años después, eso fue ahorita. Entonces, el que nos demos cuenta de eso, históricamente, me llena de alegría, porque sé que estamos adelantando, que estamos creando nuevos espacios y que estamos conociéndonos mejor. Ese miedo intelectual te lleva a un sistema de validaciones que es el que tenemos en las universidades. Yo muchas veces pienso que los títulos literarios y los premios literarios son como que la nueva nobleza. "Mayra Santos-Febres, graduada de bla bla bla University… ganadora de bla bla bla" que sí, que a mí me encanta ganarme todos esos premios, que cosa más divertida que ganarse una Rockefeller Foundation Scholarship, y que cuando tú estés caminando con el turbante en la cabeza, el escote y el fundillo bien parado, la gente diga: "Aaaah" y uno "No me viste llegar, tú como que no creías que iba a llegar aquí, dame el premio ese". Se asusta la gente, se asombra, porque no esperaban que fueras tú, no esperaban que fuera un hispano, no esperaban que fuera una mujer, no esperaban que fuera un negro, no esperaban que fuera un hombre de clase trabajadora, no esperaban nada de eso. Y de repente uno llega y la gente no sabe qué hacer contigo. Gracias al cielo eso no me está pasando ya tanto. Pero ese sistema de validaciones que crea esas exclusiones de poder y de conocimiento, también nosotros participamos de ella porque necesitamos validación. No tan sólo validación personal, sino también de los conocimientos y las estéticas que nos son propias. Y es bien importante que las universidades, que los espacios de validación se abran a nuevos estudios y a nuevas maneras de organizar y codificar el conocimiento. A veces se nos olvida que el peor racismo en realidad es el racismo de la razón. El pensar que todo el mundo tiene la misma racionalidad y la misma manera de pensar lo bello, lo alto, lo trascendental, por ejemplo. Y eso es algo que no es cierto. Hay otras filosofías que no son la eurocéntrica y al hablar de eurocéntrica no hablo de Europa, sino del constructo europeo de lo poderoso y lo normativo de lo que es modernidad No hay Hungría, los finlandeses lo que hacen es dar premios, pero esa gente no escribe nada. Interesante. Eso no es. Estamos hablando de un constructo que yo creo que nos hace falta desmontar y ese proceso de validación intelectual lo tenemos que estar mirando.

Ahora yo voy a hablar de lo Caribe. Y yo creo que la mejor manera de hablarles de lo Caribe y de esta nueva racionalidad que yo estoy tratando de apalabrar, quizás la mejor forma de hacerlo es leyéndoles un poquito. Por mi país pasó un enorme huracán y se cayó la realidad imaginaria, se cayó completa. Y entonces no volvía la luz, todavía hay sectores que no tienen luz. Pero no volvió como en ocho meses. En mi caso no volvió como en cuarenta y siete días, y empezaron a pasar cosas muy interesantes. Y, esto empezó a pasar. Esto es de un libro que yo publiqué en abril, *Huracanada*, que es poesía.

VI
Estamos sin agua y sin luz
desde la madrugada del martes.
Creo que hoy es viernes.
  Cobijo a una amiga que lo ha perdido todo.
Ella está sola con su hijo.
Yo ando sola con los míos.
  Se me mojó poca cosa.
  Mi casa es modesta
pero vivo rodeada de edificios exclusivos
que dan al mar.
Su altura no es la medida que busco
ni la que negocio con la realidad.
  Mi amiga viene de otro rumbo diferente al mío.
Viene de otra realidad,
de otra piel, de otro color, de otros dolores.
  Lo ha tenido todo
y todo lo ha perdido varias veces.
  Nos cobija el techo de mi casa.
  Criatura de mangle,
yo vengo de las casas levantadas,
a la vera de las lagunas.
Vengo de en medio,
heredera de las tablas y techos de zinc,
de gente que con sus manos sucias
levantó
el primer cemento.
El bloque y la sangre se entremezclaron,
la arena y los vientos de mar,
la sal y el azufre,
la clorofila y el escombro se entremezclaron
para levantar y destruir.
  Lo otro es el poder que es un juego muy sucio.
  Quien se acerca al poder

no tiene de otra más que negociar
y debe permanecer luchando una batalla sin fin.
Juicios, abogados, títulos de propiedad, papeleo,
seguros, repartición de bienes, custodia,
requisiciones, banca rota, cotizaciones, contratos,
adquisiciones, fraudes, impuestos,
desviaciones de fondos
y otra vez a levantar cemento.
Sin embargo, el cemento,
el vidrio y los metales,
son frágiles, ante el viento.

VII
Hoy, al fin, tengo señal.
Entra una llamada apenas.
"Ay Mayra" -suspira-
"lo juro; te voy a sacar para que descanses,
aguanta,
falta poco ya".

Mi prima, que es mi hermana, que es mi sangre
le hace frente a su lado del huracán
desde un exilio que escogió
hace diez años que parecen mil;
hace mil años que parecen un minuto
y una vida entera.
Ella se fue a levantar familia,
escapando de donde ser familia era imposible.
La islahambre la quería devorar.
Cayó en manos de la devoración
de la cual ahora escapa. Escapamos juntas.
Cimarronas. Fundamos palenque a dos orillas.
Una nueva isla se extiende
desde mi sangre a la suya
en viaje de ida y vuelta;
desde su casa azotada por el frio
y también por este otro huracán.
Del otro lado del auricular,
intento disfrazar mi pena,
guardarla para mi sola.
"No te preocupes prima que acá estamos bien, no es tan malo como dicen en las noticias".
Miento.
Flaqueo en la espera.

Sin ella
soy hoja que descuartiza la brisa.
Pero después empezaron a renacer las cosas.
Todo siempre renace.

III
Tú querías esta destrucción.
La estabas esperando.
Lloras y ríes ante la isla caída,
te alegras de que todo se derrumbe
herido ante tus manos.
Te alegras
de tener las manos sucias.
Lloras y sonríes de haber sobrevivido,
tú también,
junto a otras mujeres,
y junto a tus hijos y tu clan,
gozar de la impunidad
de probar tu poder.

IV
Ya regresan los colibríes a libar de las flores
del roble que quedaron abiertas
después de la tormenta.
Ya regresan las reinitas y los zorzales,
las libélulas.
Las abejas y las moscas regresan también.
Regresan las ratas,
suben por los escombros y los cables caídos.
Hay que seguir limpiando,
acomodando,
sembrando.

Entonces, yo creo que hay un conocimiento mujer, que lo llamo así por llamarlo de alguna manera, que no es lineal, no es piramidal en muchos casos. Todas sabemos que hay mujeres malas, y bien malas, y no solo la mala mujer, o sea, yo soy una mala mujer. Por ejemplo, yo soy mamá soltera, me he casado como setenta y cuatro veces, me gusta mucho divorciarme, no sé por qué lo sigo haciendo, ya llevo como cuatro divorcios, pero es que es divertido. Entonces, y me gusta bailar y me gusta viajar sola y me gusta hacer lo que me da la gana y me gustan mucho los hombres bellos, no proveedores, lindos, me gustan los hombres lindos. Hay muchos hombres lindos y yo creo que explorar ese deseo en las mujeres es bien importante. Porque muchas veces estamos "yo no soy el objeto del deseo". Si soy el objeto de deseo de alguien aquí, por favor su teléfono cuando me vaya, porque lo podemos negociar. Pero, el asunto es si usted es el objeto del mío, mi deseo. Yo tengo uno y es voraz. Entonces, eso es ser una mala mujer, porque se supone que la mujer no tenga ningún deseo. Pero si tú no tienes ningún deseo, tú no tienes

ningún espacio para ensayar tu libertad. Ojo, que algunas veces a uno se le va la manito con decir yo no soy tu deseo, pero si el deseo es tuyo nada mas y yo me quedo sin ninguno, entonces, cómo es posible que yo vaya a encontrar mis espacios de efecto, de volición, esa fuerza que construye. Y para mí que esa línea es importante, pero también hay un pensamiento cíclico mujer que yo creo que tenemos que empezar a recuperar. Las mujeres pensamos en ciclos, ¿Por qué? ¿Lo tengo que explicar? ¿Verdad que no? Entonces, esa reivindicación del tiempo cíclico a mí me parece que es bien importante reivindicarla, no sólo del tiempo lineal, del eje del espacio tiempo, de causa y efecto, donde tú haces una cosa que controlas para que te lleve a otra. Es el tiempo de la producción, pero el tiempo de la reproducción es otro. Y nos completamos, estoy hablando aquí, quizás, de nuevas maneras de contarnos el cuento de la razón que deberían ser incluidas dentro de las categorías de pensamiento. Otra de las cosas que me parece importante que tenemos que recuperar en esto, yo no sé, pero yo me tiré a la calle durante el huracán, y luego me encontré con mucha gente de la ONU, muchas mujeres que trabajaban en la ONU que terminaron llegando a Puerto Rico. Todas las líderes comunitarias, y todas esas mujeres que lidian con catástrofes, en su mayoría son mujeres. Porque el tiempo de lo cotidiano es importante, porque el conocimiento de lo cotidiano, los ciclos cotidianos son los que pueden salvar vidas o muertes cuando el mundo de las validaciones se viene abajo. De hecho, cuando el mundo de las validaciones se viene abajo, y tú no sabes cuál viene la cadena de mando, se mueren más personas, porque estás esperando que alguien te den el permiso para hacer lo que sabes que tienes que hacer, pero necesitas tener el permiso para hacerlo ya. A nosotros se nos murieron cinco mil personas en este huracán, esperando que alguien me diera el permiso para yo llevar a una persona a una sala de emergencia, o llevar unos medicamentos, porque los expertos no estaban, entonces, no sabía que cantidad… Esto es todo mentira, digo, es necesario para trabajar en comunión en otros lugares. Entonces, ese conocimiento de lo cíclico y de lo cotidiano lo tenemos que volver a poner en su sitio.

Lo otro es la relación entre mujer y literatura. Vamos a hablar un ratito de la relación entre mujer y literatura. Yo he leído mucha literatura de mujeres que a veces me asusta, porque tiene tanta, pero tanta necesidad de validación que la voz sale como travestida. Ustedes lo han visto. Las hiper-teóricas de la teoría feminista. Tú las lees y dices "¿Qué coño dijo esta señora?" yo no entiendo que dice, está hablando con otra persona, porque yo no entiendo y no es que yo sea bruta, así que aquí hay algo diferente que se está operando. El susto de la validación a veces nos lleva a falsear una voz, lo mismo pasa con la literatura latinoamericana, que quiere ser tan y tan francesa, que termina siendo como una burla de sí misma. Nos pasa en toda América Latina. De repente hay un flâneur caminando por las playas, y se sienta a hablar sobre la serie del tiempo y tú dices "hermano, ¿qué tú te metiste esta mañana? Esto no es posible, ¿cuál es el gesto flâneur? Si tu estas en la playa, ¿si no ves flundillos?" y la ciudad, "vamos a perdernos en la ciudad" ¿ciudad de dónde? En Santiago se puede, pero hay otras ciudades que no se caminan así, es otra realidad. Entonces, impone una realidad y la voz sale distinta, y esa voz se gana premios, porque es muy complicada, y accede a la conceptualización profunda de los etéreos… uno dice "ay Dios, ¿y esto cuándo se acaba?" está bien pero, ¿siempre? Llevamos doscientos años en el asuntito, yo creo que deberíamos empezar a hacer otra cosa. Por eso que muchas veces, a los pueblos nuestros, les dicen que no leen, que no les interesa la literatura, ¿para qué? Si eso no tiene nada que ver conmigo. Yo no quiero ser francés, me encanta Francia, pero no quiero ser francesa. Honestamente yo no quiero ser francesa, ¿no sé si me entienden? Y no es nada contra Francia, es que yo quiero ser otra cosa. Entonces, esa relación también con lo literario, yo me he dado cuenta de que las mujeres si empezamos a leerlas nos encadenan. Esto que yo estoy diciendo del conocimiento de lo cotidiano forzado por la exclusión, es un pensamiento que viene desde Sor Juana, es un pensamiento que viene desde Sor Teresa de la Cruz, es la gran poética de Teresa de la Parra, de Gabriela Mistral, puedo seguir, de Clarice Lispector, por ejemplo, en esos dos cuentos maravillosos, "La mujer más pequeña del mundo" y "La cena". Si seguimos, yo puedo ir país por país nombrando escritoras que hablan específicamente de eso, de lo pequeño, de lo pequeño que se abre, de si Platón más hubiese cosido, más hubiese escrito, más hubiese sabido.

Entonces, esa relación con lo literario, y con lo cotidiano, también se ve maleada por el conocimiento del cuerpo. A mí la inteligencia me parece la cosa más seductora que hay sobre la faz de la tierra y cuando hablo de que me gustan los hombres bellos, hablo de inteligentes, melancólicos también, vamos a hablar tú y yo ahorita. Porque yo no sé si la inteligencia con los hombres es una cosa hormonal que se ponen de lo más melancólicos, pero si eso con un buen bailadito de salsa se te quita querido, bailamos salsa y ya. Volvemos al cuerpo, el cuerpo y la experiencia del cuerpo para la literatura y la mujer es bien importante, porque el cuerpo y lo literario parece que no mezclan cómo tú cuentas los cuentos del cuerpo, hay un lenguaje distinto. Por un lado, en marketing, a muchas mujeres nos pasa que escribimos de lo que sea, y siempre terminamos escribiendo literatura erótica. O sea, tú puedes estar hablando del cosmos, "ah, sí, pero yo aquí veo una vulva", "Dónde tú viste eso" y lo escribí yo. Yo escribo muchas novelas históricas y siempre me dicen que estoy escribiendo literatura erótica. "Nuestra señora de la noche la historia de esta dama que se llama Isabelle Luberza Oppenheimer, que estuvo trabajando durante la Segunda Guerra mundial en Puerto Rico", eso es literatura erótica. La amante de Gardel que habla de medicina, la historia de la esterilización de mujeres puertorriqueñas y, además, la historia del descubrimiento de enovid, que fue el descubrimiento de la píldora anticonceptiva en el 1941, que eso se empezó a experimentar sobre cuerpos de mujeres puertorriqueñas, todas las personas que toman aquí anticonceptivos, fuimos muchas mujeres puertorriqueñas los conejillos de indias en los años 20, 30, y 40. Eso está en una novela, "pero eso es novela erótica" y yo "¿pero qué carajo?". Entonces, ¿qué voy a hacer para que la historia que yo cuente, que sí fue sobre cuerpos, porque fuimos reducidas a cuerpos, pero desde el cuerpo hemos aprendido muchas cosas que queremos entregarle a la humanidad para hacerlas mejores, pero no, eso es literatura erótica. Así que yo he decidido que voy a ser erótica, todo lo erótica que pueda, porque si a ti te da tanto miedo que yo sea erótica, pues es precisamente eso lo que voy a hacer. No voy a pelearlo, voy a ser híper. Voy a ver hasta dónde tú te das cuenta de mí represión, no la tuya. Es que a mí me parece que estas represiones vienen más de este mito de la razón dividida del cuerpo que a muchos los tiene aprisionados, porque acuérdense que los hombres patriarcales lo único que pueden hacer es preñar, o sea, no se pueden gozar ni un buen polvo, se supone que lo que tengan que hacer sean hijos, después irse a trabajar y después morirse en una guerra. Para eso son los hombres que son los pater familiae, los dueños de la hacienda, la mujer de y los esclavos. Son para parir, pasar la patria al niño y ya, el canto de tierra y para morirse no más, en cualquier sitio, en realidad es absolutamente irrelevante donde te mueras, pero te tienes que morir pronto. Y no hay voces, pero aquí, desde el goce literario, desde el reconocimiento del contacto pequeñito, y desde el reconocimiento del cuerpo como un espacio de liberación y de racionalidad, se puede pensar otra literatura y una relación que en el Caribe se estudia bastante, porque hombres y mujeres hemos sido reducidos a cuerpos.

Ahora vengo con las razas que es lo último que quiero tocar, los otros días yo iba para la casa de Neruda en Isla Negra. Creo que de hecho me deberían dar las llaves de Isla Negra a mí. "Isla negra". Una cosa así, y una casita ahí tirada, yo vengo todos los años y la cuido. Entonces, iba para isla negra, y el chofer nos pasó a Andrés, un tipo guapísimo, por unas callecitas porque había taco y pasé por una oficina de inmigración y me quedé con eso en mi cabeza, la cola era inmensa, había gente de todas las tonalidades del negro, había rubios también, al brown, y a mí me dio un dolor y una alegría a la vez. Ese dolor de lo que tiene que hacer el inmigrante para sobrevivir y a la misma vez, que bueno que hay una oficina de trámite que esta gente, de alguna manera, puede solicitar alguna integración. En Francia cuando yo estuve, la crisis de los inmigrantes era una cosa espantosa, no hay forma, están estos lugares, guetos cerrados, donde tú te vas a morir ahí. Aquí hay una posibilidad de integración. Pero la raza da miedo. Yo les hablé del miedo mío, ahora vamos a hablar del miedo otro, y el miedo otro es el miedo a lo irracional, siempre está conectado con las razas. "The horror, the horror" dijo Kurtz en The heart of Darkness, o El corazón de las tinieblas, obra que yo detesto y que quisiera algún día quemarla, no desaparecerla de la faz de la tierra, porque hay muchas copias en pdf, pero a mí me gustaría quemar siete u ocho de esos libros y brincar, como esta mujer salvaje, hacer una fogata y brincarle así. Odio a mucho latinoamericano que dice "mi obra favorita es Heart of darkness,

Corazón en las tinieblas", y yo los miro "¿pero tú estás loco? Tú eres el corazón de las tinieblas" lo que narra ese cuento es cómo al acercarte a lo primitivo te contaminas de lo primitivo y te vuelves violento y loco, pierdes la razón. Ese es el cuento de The heart of darkness, y ese es el cuento que hay de lo que es la raza. Yo contamino de animalidad. Por lo tanto, si quiero ser una mujer negra pensante, ¿cuál es mi lugar imaginario en América Latina? ¿Dónde están las mujeres negras o indígenas que escriben? Hay un montón, pero se conocen muchísimo menos, así que lo único que se va a poder hacer aquí para que esto mejore son las alianzas transversales. Hay que aliarse con todo el mundo que no cabe. Porque si busco la pobreza, y me meto en mi esquinita de mujer negra que escribe, vamos a ser cinco, y nos vamos a despedazar de la frustración y de la rabia. Esto hay que abrirlo. Entonces, ese cuento de la irracionalidad y la negrura tiene a mucha gente asustada, porque no se sabe hablar con lo negro. Porque en América Latina no ha pasado lo que pasó en la lengua francófona, y en la lengua inglesa, tú empiezas a hablar de escritores negros y vez que hay grandes pensadores y pensadoras negras en Francia, por ejemplo, los cabrones otra vez ganaron. El asunto es que está Marist con De, está Edouard Glissant, el de discurso caribeño y poetis de relación, que es un pensador que yo les invito que lean a ese hombre porque es una chulería. Él habla del pensamiento reticular no patria lineal que es una sola línea, sino que es retícula en fractales, y como es que las cosas se conectan de manera fractal. Estamos hablando allí, obviamente, de Leopold Senghor, de Messeser, de una pleya de pensadores, filósofos, poetas, novelistas, que ya hay un corpus. Lo mismo pasa en lengua inglesa, está la gran Toni Morrison, ganadora del Nobel, está Edward Wrigth, están los grandes filósofos africanos. Está Cuame, Ali Cuame Apia, que fue mi profesor, está Allecho Imka, está Alice Walker, está Rosa Q'change, una pleya de… En español los hay, pero no se conocen. Manuel Zapata Olivella, allá arriba en Uruguay Virginia Brindis de Salas, Quince Duncan, Eulalia Bernard en Costa Rica, Nancy Morejón en Cuba, Georgina Herrera en Cuba, en la Republica Dominicana Hernán Contreras y en Puerto Rico somos unas cuantas, pero yo. AnjelaMaría Dávila ya se murió y Julia de Burgos que era pana, era bien amiga y alumna de Gabriela Mistral. Entonces, esas retículas que componen América Latina hay que abrirlas, si lo único que vamos a hacer es ganar. Aquí no hay pérdida. Estudiar todas esas vertientes del conocimiento que nos compone es maravilloso y necesario porque nos completa nuestra visión de mundo. Pero primero hay que admitir el susto y el susto es que yo pueda ser un animal que te muerda, ñam, ñam, que es un poema de Luis Pales Mato. Entonces, ese susto yo creo que con la risa se resuelve más que con pedir disculpas, porque también está este gran dolor de gente que no te hizo nada, que dice "Mira, yo no sé cómo hablarle a una persona negra, afrodescendiente, yo no quiero decir nada que te duela, pero no sé cómo decirlo, porque es algo nuevísimo y yo no sé si tú tienes literatura, pero yo no sé, que acá no me enseñaron que yo lo hago". Conversar desde la vulnerabilidad y el miedo, admitir eso como paso inicial para seguir hablando. Así que, básicamente, ¿quién le teme a la literatura? Yo creo que todos nosotros, porque a lo que uno ama le teme, sobre todo porque puede ser el nacimiento de un cuento nuevo. Les quiero leer un último poema, dos, y con eso terminamos, porque estoy loca por oírlo.

Santiváñez

El lenguaje: la ciudad donde todo comienza

Presentación de Carmen García

Toda poesía es un viaje. Generalmente un camino sin retorno, donde alguien, el poeta, se lanza en una búsqueda por nombrar lo indecible, encontrar las palabras, construir el lenguaje que le permita expresar eso que él ve o quizás solo intuye, y que a veces ni siquiera comprende.

En la poesía de Roger Santiváñez esa búsqueda es también geográfica. Transita por paisajes de ciudades que se vuelven símbolo: Piura, Lima, Collinsgwood. Ciudades como parte de un abecedario nuevo, un imaginario que permita decir lo inexpresable. Ciudades que son parte del viaje por el que transita el poeta. Es entonces difícil separar vida y obra en Santiváñez. Ambas dialogan y se cruzan continuamente. Una da pie a la otra.

En la "Breve introducción testimonial" que realiza Santiváñez en la reciente publicación de Split (libro que reúne "El chico que se declaraba con la mirada" y "Symbol"), editado por Lectura Ediciones, leemos que la muerte del padre es el punto de partida de los poemas que componen el primer libro. La muerte es la que da paso a la memoria del poeta en su adolescencia, con la ciudad de Piura como telón de fondo.

En "El chico que se declaraba con la mirada" el viaje comienza con un automóvil, se atraviesan carreteras, hay amigos, hay mujeres también. Falta el padre. Pero eso lo sabremos después. Ahora tenemos la música, el sexo, la poesía, la ciudad. La ciudad es donde todo comienza. Piura. El Siete y Medio, La Glorieta de Santa Isabel, el Club Grau. El paisaje

interno se revela en carreteras, desiertos, bares. Paisaje que se vuelve símbolo, lenguaje, idioma.

Un ejercicio de reconstrucción de identidad, del sí mismo. Yo soy otro, parece decir Roger, entonces Roy. Yo me distingo. Me separo de la muerte. El tránsito es violento. La muerte es violenta. La imagen del padre, ahora un cuerpo frío, es violenta.

La muerte del padre dialoga con el sexo, con el amor, acaso como una forma de abrazar la vida. Un ejercicio de reconstrucción, un recorrido por los caminos de la memoria que nos conducen al tránsito adolescente. A ritos de pasaje modernos, con prostitutas, con (cito) "el rock lento que sale del radio sin saber qué soledades alumbra bajo el cielo de Piura, la ciudad del Deseo".

Ecos beat que se dibujan en la escritura de "El chico que se declaraba con la mirada". Una épica donde en vez del *bebop*, la banda sonora es el rock, y el paisaje de la desértica Piura. Un título que entra en tensión con los poemas que lo componen, que se anuncia con romanticismo juvenil pero que se revela salvaje, en la tensión de la memoria que se reconstruye a fragmentos y que rescribe sobre el recuerdo como una forma de dialogar con la muerte y quizás, vencerla. "Uno escribe y muere" dice el poeta, como si en el acto de escribir se fuera la vida, como la *petite morte* tras el orgasmo. "Uno escribe y muere" porque la vida queda ahí, en esos poemas, vibrando, saltando como un pez fuera de agua.

Una ciudad que es sujeto. Luego vendrá Lima, un nuevo tránsito, esta vez más oscuro, menos épico quizás, una agonía tal vez, un viaje al infierno, al desorden de los sentidos. Lima, la música que acompaña a este paisaje es diferente. La noche, las drogas, la oscuridad. El gesto rebelde, el underground. El lenguaje del lumpen.

Es en Lima donde Santiváñez funda el emblemático Movimiento Kloaka, con K, porque la verdadera vida está oculta en las cloacas, en lo subterráneo. Hasta ahí se interna para rescatar el lenguaje de "después de la medianoche", para dejar testimonio de una fractura. Porque el lenguaje está quebrado, la ciudad está quebrada, el poeta está quebrado.

Aquí la poesía es la voz de la ultra tumba. La que habla en la madrugada. La que no todos escuchan. Y habla a través de fragmentos, de quiebres, de palabras interrumpidas. La música es otra. Es violenta. La música está en el lenguaje agrietado donde, como dice Santiváñez, "las sílabas son las notas".

"Porque escribí estoy vivo", dice el poeta citando a Enrique Lihn. "Uno escribe y muere", había dicho un poco antes. Acaso dos caras de lo mismo. La poesía ahora como una forma de sobrevivir a esta "temporada en el infierno". A la etapa oscura donde prima el desorden de los sentidos ya no como metáfora, en el que Santiváñez se pierde, casi muere. Porque, citando uno de sus versos, "para ver el sol te oscureces usas otro dialecto".

En "Symbol" Santiváñez experimenta, rompe el lenguaje, adopta uno nuevo. El de los márgenes, el del lumpen, el de una ciudad quebrada. Hay que transitar por lo oscuro para iluminarse, nos parece decir el poeta.

Y transita por los bordes, siempre a punto de caer, coquetea con la muerte. El primer título que tuvo este libro fue "Ultra- tumba". No por nada, no hay azar en esto. Ultratumba como la voz que viene del más allá, que atraviesa la muerte. "Para ver el sol te oscureces", dice el poeta, acaso te mueres un poco. El desarreglo de los sentidos. La ultratumba luego se vuelve symbol/ símbolo. "Usas otro dialecto", también nos dice, creas un nuevo lenguaje. La palabra se resignifica porque el poeta así lo quiere, porque tiene que mostrar eso que corre subterráneo, la fractura. Deconstruye la palabra y la vuelve a construir. Matar el lenguaje para cultivar uno nuevo, quizás propio, que finalmente represente el significado, que sea símbolo, que hable de esa ciudad subterránea, que sea el lenguaje de las cloacas.

"Para ver el sol te oscureces usas otro dialecto". Transita por el borde, a punto de caer. Santiváñez vuelve a Piura. Pasa un año, quizás dos. Se reconstruye. No quiere volver a Lima. Sabe que ahí habitan fantasmas. Ahora la ciudad es Collinsgwood, New Jersey. Hay un río también, como en Piura. El río se llama Cooper. Los poemas se escriben ahí, en los paseos diarios por su orilla. El lenguaje es el paisaje que habitamos.

Apuntes para un arte poética del neobarroco latinoamericano: *Carece de causa* de José Kozer, *El cutis patrio* de Eduardo Espina y *Plexo* de Reynaldo Jiménez

Roger Santiváñez

Una de las primeras características que comprobamos en la poesía de José Kozer –en su libro *Carece de causa* originalmente impreso en Buenos Aires, Ultimo Reino, 1988- es el despliegue verbal de la descripción detallada de las cosas. Cito del poema 'Las Retribuciones' de la primera sección 'Introitus': "Tocad, tocad: del aprisco manó la forma de las / copas se inicia el hambre se inicia / el vino en las paredes se inicia el/ revés de la sombra el apogeo de/ la brisa entre las amapolas / salpica las paredes". Como puede notarse la minuciosa descripción celebratoria del inicio de una fiesta, contiene también su contrario, es decir, todo junto; así el lenguaje se presenta unido, pegado, como un solo bloque sin separaciones y/o conectores. Hay una suerte de condensación linguística. Severo Sarduy lo explica de este modo en su esencial ensayo 'El Barroco y el neobarroco' de 1972. "La condensación es análoga al proceso onírico. Permutación, espejo, fusión e intercambio entre los elementos fonéticos o plásticos, de los términos de una cadena significante". Y más adelante: "producción desbordante de palabras, inserción prolongable al infinito de una subordinada en otra".

Esta operación estilística puede llevarnos a veces a una especie de sinsentido en el sentido del mejor sentido. Es decir, la proliferación en la que se desenvuelve este lenguaje poético avanza con hallazgos que aparentemente no tienen nada que ver con lo que se venía diciendo apenas un verso antes: "A qué salí: en los campos las aves en vuelo se / petrificaron. Suben suben, lisos / peldaños : y al fondo en la / contradicción de algún espejo / roto una última alimentación / de carroñas". Como vemos "la contradicción de algún espejo" no tiene nada que ver con el tema tratado, sin embargo aparece, surge en el horizonte mental del poeta como un capricho de su sintaxis y de su eficacia conceptual para darnos una razón para vivir, un pretexto para pensar y rompernos la cabeza investigando los motivos de esta gracia de la composición. Este es un punto que me interesa señalar: se trata de una poesía para filosofar, en la acepción clásica de la expresión. El lector puede elaborar su propia teoría sobre la semántica del poema.

El método escritural de Kozer en toda su originalidad puede intentar desconstruirse. Hay una reiteración que es explícita desde el mismo verbo reiterar.Un encadenamiento que opera por contiguidad: "todo está reiterado de

aquello que conoció la / vez del aire la vez del cuerpo la vez /la vez de las pavesas (no pudo / resguardarse) está encinta de los/ forrajes (encinta) entre las briznas/ que llegaron de aquel fondo en ojivas / aquel fondo en arcos tras arcos tras / arcos, tamiz de ventanucos". Sarduy dice: "aglutinación de una materia nebulosa e infinita que la sostiene".Y más adelante en este mismo poema que es el titulado 'Furias', Kozer canta: "Entraron, una tras otra carbón vegetal (fuegos) del acero / inoxidable (fuegos del oro blanco)/ fuegos de cobre, meten (todas a/ una) la mano: rubias (incendiadas) / como graneros (rubias) del cobre: de/ su centro sacaron la mancha púrupura / del recién nacido". Serían mujeres o seres femeninos en el anuncio de un nacimiento. Pero la forma encadenada de la secuencia funciona a través de una suerte de articulación interna. Veamos lo que dice el propio Kozer: "Aquel lenguaje, confrontado con sus propias limitaciones, se rebela, busca revelar nuevas cosas mediante el acto rebelde de la múltiple participación: es un lenguaje sierpre, un lenguaje que se enrosca dentro de sí mismo, se ovilla y se distiende, se lanza en mil direcciones simultáneas para tratar de captar la 'multidimensionalidad' que de pronto le presenta la nueva realidad. Este retorcimiento, que es búsqueda, no es superficial ornato, como suelen decir los académicos, sino que es auténtica manera: intento de captar la voluta, lo espiral, el estallido, las diversas esquirlas que salen disparadas en todas direcciones, aparente azar, asombro, desconocimiento".

Los temas de este libro son la familia (el padre, la madre, los hermanos) y las memorias que de ellos se desprenden sobre todo de la infancia, pero estan puestos de un modo neobarroco, al decir de Mallén: "una literatura paródica, hiperbólica, sensualista y artificiosa". Se trata de una distorsión del discurso tradicional. Y Roberto Echavarren es más enfático: propone "una idea móvil, estratégica y táctica, de guerrilla". Este planteamiento estaría cerca de lo que Marjorie Perloff llamó en su momento 'poética de la indeterminación". En esta amplia gama se inscribe el verso de Kozer. Su escritura se mueve caprichosamente, con la tremenda creatividad de su imaginación verbal: "pastizales: / ella se denomina significado azul de la / flor desleída del lino rojo bajo cuyo brote/ está la flor de lino en transfiguración de / mi madre (otra cosa más) en el pastizal)/ (otra cosa más, en el subsuelo) desleída." Observamos cómo una imagen está y se desarrolla dentro de la otra en cierta elaboración concéntrica, como si lanzáramos una piedra sobre la superficie del río en calma.

Ahora me voy a focalizar en el poema que se llama 'Uno de los modos de recordar'. Como señalábamos hace un rato, la memoria juega un rol preponderante en este libro. El texto principa situándonos ante lo que suponemos es un comedor: "Una mesa extrínseca a su pulpa a esta penumbra donde / la colocaron". Muy interesante introducción ya que el artefacto carpintero es considerado algo ajeno a su condición o al material de que fue hecho, si aceptamos que "pulpa" se refiere a ésto. Ya que no podemos estar seguros del significado dado a "pulpa" por el poeta en su construcción mental. Un poco más clara es la colocación de la mesa, en tal sitio –en dicha penumbra- sin que ella (la mesa) tuviera nada que ver en el asunto. De allí el uso del vocablo "extrínseca". Luego aparecerá un innominado personaje "quien a su cabecera aguarda" reza el poema. Inmediatamente nos enteramos que "tose: /se cierra la bata color vino de / terciopelo un enigma la ventolera / que se levantó aromática al mediodía / (tose) su formalidad a la mesa". Esto podemos entenderlo mejor, pero siempre nos sorprende la intromisión kozeriana irrumpiendo inesperadamente con ese viento perfumado que es precisamente un enigma así como su súbita incorporación en el decurso de los versos. Y en la siguiente estrofa (llamémosla así a falta de otro término) quizá sería pertinente llamarla 'acumulación' por su diseño verbal. En esta parte, surge un tú, que va a interactuar con el personaje que ya conocemos: "Un/ hombre de solideo (caftán) aroma a / cenizas, te amonesta: sorbes una / blanca sopa fría de acelgas careces / de vocales de perfume, puro / amoníaco: tu nombre es demasiado / abstracto para las denominaciones." Entonces el "tú" recibe una amonestación –quizá es alguien con autoridad: el padre?- mientras toma su sopa y aqui tenemos "carece de vocales de perfume"con lo cual estamos en babia, como se dice, ya que cuáles serían dichas 'vocales de perfume'? Misterio absoluto. Puede ser –en realidad- cualquier cosa relacionada a la boca, al habla, y también al sentido del olfato. Lo único que sabemos *for sure* es que el olor es agradable. Pero es un olor del que se carece. No hay tal olor. Y aquí mismo Kozer-como en anterior oportunidad nos dice en sus versos

lo que él está haciendo con ellos, es decir, nos aclara su arte poética general y particular en el poema citado. Afirma: "tu nombre es demasiado abstracto para las denominaciones". En buena cuenta: la imposibilidad de nombrar y/o definir. Kozer se estaría moviendo en el puro plano de lo abstracto, y además ésto está relacionado con uno de los elementos centrales del barroco y del naeobarroco: la imposibilidad del conocimiento.

Algunos otros rasgos de la escritura kozeriana serían su manejo de la aliteración [recurso casi congénito en el neobarroco], por ejemplo: "(arriba) rallan yuca hacen / mojo fríen plátanos tamañudos" en un tono muy latinoamericano, caribeño en realidad. Y por supuesto el oxímoron –también muy del barroco- : "oí el silencio de la nieve". Igualmente la composición por entrecruzamiento semántico-imaginario y rítmico: "Un ala verde la fiebre / (circular) voz de revés el eco en la / pupila de las yeguas". Modalidades todas del neobarroco poliglósico, es decir de la desaparición del Yo poético tradicional. Todas las voces posibles e imposibles se mezclan, se funden, se confunden; como dice Mallén, es "el arte que examina el proceso del pensamientro mismo". O sea, es una suerte de testimonio de lo que está sucediendo en la mente del poeta –repleta de multitud de voces- , un retrato hablado de los intersticios y fluídos de aquella, pero elaborados con minuciosa focalización en los detalles que pueden emanar y /o reverberar de la realidad, para ser transformados por la imaginación verbal exclusiva del poeta creando así un artefacto propio de lenguaje. Una configuración que no es la de la Realidad real, sino invención de una entelequia aparte, que no se refiere a la Realidad real, que no puede ser codificada en los términos del mundo real tal y cual lo conocemos en la vida cotidiana. Es una realidad aparte, autónoma, separada, que sólo por atisbos podemos vincular con el mundo real para intentar lo imposible: averiguar qué nos está diciendo ese magma, esa acumulación de lenguaje que se vale por sí mismo, que funciona sólo dentro y en el marco de los límites verbales del poema.

Esta condición parece clara desde el título del libro: *Carece de causa*. Es decir, no hay motivo. En esencia esto es barroco: Uno escribe o hace las cosas sin ninguna razón. Apunta al centro del problema filosófico de la poesía. Para qué o porqué existe la poesía? No hay ningún motivo aparente. Es exaltación pura del lenguaje, capricho del deseo de aquellos denominados poetas. Derroche del placer de crear secuencias fónicas, fantasías verbales, inventos del residuo que nos deja el uso y el abuso de la lengua en las situaciones hastiadas de la vida cotidiana y el oprobio de nuestras funciones como seres-máquina del inmenso e imparable engranaje del capitalismo mundial en que estamos inmersos. De allí que el neobarroco actual sea una de las formas más radicales y avanzadas de negar esta inhumana realidad. Kozer avanza, es indetenible en su búsqueda y escritura, no tiene miedo de llegar a bordes descomputados, justo en el desconocimiento su poesía se realiza, es –diríamos- un bailarín en el precipicio del abismo. Y en esta actitud, el poeta está absolutamente solo. Así también comprendemos el título de su libro: *Carece de causa*. Decíamos que la familia y sus memorias parece ser el tema del poemario; entonces está claro que el poeta se quedó sin familia –ya sea por muerte o por lejanía- extremando el concepto diríamos se quedó sin amor, sin la amistad del hogar paterno –ley inexorable de la existencia humana por lo demás- . Inclsuo sin nadie, sin amigos: sin 'causas', como reza una de las acepciones de la palabra en países sudamericanos del área andina. José Kozer, situado a la vanguardia más avanzada en el ámbito de la lengua castellana está solo –como el genio que es- solito: *carece de causa*.

Entremos ahora al *barrococo* de Eduardo Espina tal como consta en el *Medusario* que él llamó a su poética,aludiendo –según Mallén- al entramado de firuletes extremos que ella conforma o inconforma cabría decir, ya que estaríamos ante una poesía ilegible, planteamiento del ya citado Mallén en su fundamental *opus* sobre la poesía de Eduardo Espina. En efecto, si tratamos de leer –en un sentido tradicional- *El cutis patrio*, volumen escogido para auscultar en esta ponencia, veremos que fracasamos estrepitósamente. Son 77 poemas cada uno de los cuales lleva un título y un subtítulo entre paréntesis, que no indican absolutamente nada respecto a lo que nos va a decir el texto. Es decir, aquí reina una arbitrariedad lingüística que es síntoma perfecto de su concepción neobarroca. O sea, lo que hace Espina es construir versos vía frases y oraciones subordinadas la mayoría de las veces, que constituyen puro lenguaje, materia verbal que se crea sobre sí misma, sin ningún vínculo o contacto con referentes discernibles y/ o identificables.

Escuchemos: del primer poema del libro: "Tilos, hielo, años de ñandubay como va /único el corazón del agua a darles caza, / y zarzales al hacer del azur el resultado / y razones para las zorras en la cerrazón." Lo único que me queda claro es que hay coños cerrados o cerrándose, lo cual implicaría un sesgo erótico sugiriéndose (si aceptamos que *zorra* es el sexo femenino, como en la zona andina de Sudamérica de donde provengo) . Pero lo resaltante en verdad es el trabajo de la aliteración. En este punto Espina es un maestro: Por ejemplo: "Cuánto rumbo de ambos nimbos" linda expresión de unas contempladas nubes pasando por el cielo. O esta otra: "casi un ansia de sentidos a la sien. / Siente el ámbito al venir al viento / una bala y una oveja bala en abril". Y finalmente ésta que podría funcionar como la síntesis del arte poética de Eduardo Espina: "Humo de ámbar que abunda / (Alma ambigua entre ambas)". El humo sería esta corriente de lenguaje, el ámbar la indefinición por su seña de color semafórico, todo lo cual corre en abundancia –la verba plausible- que es un espíritu –el de la lengua misma- plena de ambigüedades y polisemia que vive y permanece inherente entre la corriente del habla y su intrínseca imposibilidad legible en esta poesía.

Siguiendo a Mallén diremos que la poesía de Espina es una representación arbitraria cuya postura central sería demostrarnos la incertidumbre de la realidad. De allí la apariencia fortuita, anárquica y desordenada de los bloques alargados que contienen los poemas. La única verdad es la carencia de verdad, parecerían decirnos estos versos, o mejor, este apelotonamiento de lenguaje, abultamientos mentales de acumulación. Tomemos el poema 'Noticias de alguna realidad en otra' (nótese la especificación que se hace del trasvase que va a realizarse de dos realidades: es decir, la del solo lenguaje arbitrariamente compuesto y otra que no sabemos cuál es aunque sospechamos que sería la realidad real) . El asunto es que el poema principia "El ojo a las auras en jauría / deja ejemplos para después" lo cual nos instala en el vacío de su significación, en una abstracción total, apenas podemos comprender que el juejo de las jotas juega con lo áureo –aliterándose- y así Espina trabaja su elaboración poética y quizá ese después quiere decir que ésta es una poesía para el futuro, o que siempre habrá y tendrá nuevas y renovadas posibilidades de lectura e interpretación. Y más adelante tenemos estos versos: "Es todo lo que podría decir, / es lenguaje o consecuencia / del rocío sacado de encima". Lenguaje entonces, pero definido por comparación o por ausencia como un resultado del rocío sacado de encima. Sin duda, es un hallazgo la belleza de esta imagen, y debería bastarnos su hermosura para ponderar el talento de nuestro poeta, sin embargo creo que podemos ir un poco más allá: investigar de qué se trata. Quizá es un símil de su propia poética, lo que está debajo del rocío cuando lo limpiamos de los pétalos de la flor o las briznas del amanecer. Por lo tanto, la flor misma, pura en su esplendor espléndido. Hay algo entonces debajo de los firuletes espínicos. La belleza intacta de la flor, símbolo de la naturaleza y el mundo.

A contrapelo de lo que sostengo, Mallén afirma que esta poesía no existe más allá de su elaboración lingüística. Es decir, configura una realidad aparte y exclusivamente verbal. Pero yo creo que precisamente en esta construcción está la clave oculta de su -de todos modos- implícita revelación de la realidad real. Sin embargo esta realidad real es ficticia, quiero decir es sólo poética. Estaríamos entonces ante un viaje de ida y vuelta que realizaría esta poesía, al nombrar la realidad de otro modo. Este otro modo es inexistente en la realidad, o sea, pura invención de lenguaje, pero como decía líneas arriba, al despojar el entramado de dicho lenguaje nos encontramos con la belleza pura de la realidad que –otra vez- es exactamente verbo, palabra, sonido que se desvanece y recomienza el ritmo, porque en verdad nuestra vida sería nada más que la plasmación de un absoluto vacío: Espina lo pone así: "Por aquí el apero pende del empeño. / El silencio hace al azar a lo lejos, la / inexistencia de todas las cosas". Y eso que se supone que estamos leyendo acerca de un país. Ya que el título es *El cutis patrio*. Pero para el poeta "El país no es más que tanto / ni menos que esta manzana./ No es mejor que un mapa o / que pachangas de mapache". Claro –en el humor y gracia de la aliteación- vemos un rechazo a todo tipo de chauvinismo o patrioterismo. Pero también notamos que la composición se mueve por contigüidad fonética, por capricho de la armonía sónica, sin ton ni son –racionalmente hablandomas con gran son y excelente tono si degustamos paladeando y somos capaces de gozar el lenguaje, disfrutar de su lúdica insurgencia, libérrima celebración de su poética argucia.

Un planteamiento interesante de Mallén sobre la poesía de Espina es su consideración acerca de que su lenguaje pierde su sentido real en la composición pero gana otro en el plano de la invención. Esto parece definitivamente claro y nos pone sobre el tapete uno de los puntos esenciales del neobarroco: la construcción de un mundo ajeno a éste que padecemos y a veces gozamos, como por ejemplo hace Espina al regodearse con sus aliteraciones. Lo importante es que nos transporta a un reino imposible, que sólo existe en su muy particular concepción sintáctica, y en el fraseo de sus asociaciones fónicas. Materia Verbalis, como dice Eielson. Una realidad que está más allá de nuestra conciencia cotidiana. Y cuyo objetivo –muchas veces- es la conquista de la belleza: "(el jardín, la rosa preliminar) / y diciembre hacia los cierzos / que sacan de su azul al cielo,/ de la sola idea donde asoma". Muy significativa proposición: las ideas apenas se vislumbran, serían sombras entre las que nos debatimos, perdidos de significados, olvidados del nombre de las cosas, para acceder a zonas que sacan de su azul al cielo –por ejemplo- y marchamos hacia lo perfectamente desconocido. Eduardo Espina declaró en una ocasión: "Lo importante es que uno sepa trasladarse con el lenguaje, crear zonas más allá de las frases desde donde uno habla y escucha el porvenir de las palabras. La poesía es un metaviaje, pues también el viaje viaja".

Podemos concluir este breve metaviaje afirmando que la poesía de Espina es un acto de liberación. Cuando uno lee un poema suyo –de primer envión- prácticamente no entiende nada, pero si uno siente la pegada de la patada en el cráneo que implica su lectura,entonces –poco a poco- va computando sus mensajes cifrados. Nuestra condición efímera –verbigracia- podemos percibirla en estas líneas: "El tiempo, otro poco, hace rato que ya /fue todo: pasa la vida en puntas de pie./ Ante su eco la quietud quiere quedarse, / queda la duración seguida de sí misma". A pesar de su ilegibilidad los poemas aportan infinidad de sentido en su apelotonamiento; quiero decir, el poeta nos dice un montón de cosas, casi en cada verso una plasmación verbal distinta que sugiere un amplísimo abanico de interpretación, en una suerte de continuum indetenible y sostenido. Tanto que por momentos nos parece una eclosión verbal realizada sólo por el gusto de hacerla, ocupada en la pura gratuidad del lenguaje; pero en ese instante comprendemos la profunda base y conciencia poética de nuestro autor. Es decir, estamos ante un extraordinario creador de poesía. Porque ¿qué es la poesía finalmente? Sino el renovado uso gratuito de la lengua en pos de una siempre esquiva belleza. Escuchemos este son: "No hay ni temas para entender. / Ante el tacto la lentitud detenida / dará su borde al alba de una vez,/ un plan de lis por los alrededores / dará más de una razón al silencio". La liberación que propuse consiste en ver el mundo de un modo nuevo, desenajenado, un *ver novum* sumamente despertador.

Entremos a nuestro último poeta, el peruano-argentino Reynaldo Jiménez. Me ocuparé de su libro del 2009 *Plexo* editado en México por Libros Magenta. La primera sección denominada 'Ooteca', es como su nombre lo indica una colección de Oes. Me refiero a la letra O que siendo repetida subsiguientemente –así Oo, Ooo, Oooo llega a 5 poemas. De forma similar a nuestros dos poetas anteriores, aquí Jiménez empieza arbitraria o caprichosamente con un magma verbal aparentemente sin sentido alguno, en el que sólo parece primar la composición por campo fonético a través de las aliteraciones: "pulsar la pasiva cuerda parásita cuanto polvo nadía condensando invierno" Nótese la verbalización de la palabra nadie, el poeta crea un verbo "nadía" dice de "nadiar". Relativo a nadie o a nada. Y nos sorprende una incrustación coloquial de súbito: "latencia prisión qué tal resistes mi bien de lo principio". Como ya estamos acostumbrados aquí tampoco hay tema, sino un fluído de lenguaje. Leamos el primer verso de 'oo', o sea el segundo texto de Ooteca: "punto pico arisco de resistir insistencia por un desdominio indómito mito tótem" O más adelante: "colmar eviscerar sin colmena" en el que también la única razón compositiva parece deberse a la proximidad sonora. Sin embargo es verdad así mismo que nosotros podemos hallarle un sentido a la incertidumbre, el que sería justamente hacernos volar a los paraísos equidistantes de lo desconocido. ¿Qué es eviscerar sin colmena? Sacar las vísceras, lo de adentro, el interior, lo cual sería el propósito central y radical de esta poesía. Y sin colmena, vale decir, sin grupo, en absoluta soledad, incluso sin sociedad. De pronto una revelación erótica presentimos en una estrofa que cito íntegra, porque pienso que es emblemática del estilo de Reynaldo Jiménez: "pero con el ardor de esa penetración de lo singular en lo ciego al fondo / de un sigilo agujeta

en que cabrían los muy cabros hechos que esquinas/ de vista nos perdieron el ruido blanco de sus gags lagunas por todas / partes algunas en blanco trasbordante reaparece par trastornarte / con arte de traslucir si pues no pertenece perece si mereciese / tu corazón corral sin colmo astral tu paciencia cigota". Un encuentro sexual. O la polisemia de sus aristas posibles.

El elemento lúdico entra a tallar: "pseudo gongo con que se podría confundir te me di con go tra /la parred quicio que esmerila dhura y sostiene el unísonóh". Noten que es *parred*, y dura está escrito con hache intermedia entre la d y la u , igual que hay una hache agregada al final de la o en unísonóh. Práctica letrista que busca nuevos significados obviamente, tal como los sintió el poeta en el instante de la escritura y que desea transmitirnos en toda su verosimilitud. Aunque nos diga inmeditamente después "perfume del hoy estoy juguete". Pero en un juego muy serio, o sea, en la poesía actual, no dice soy juguete, sino estoy juguete, con esta particular sintaxis: condición transitoria, sujeto de los vaivenes de la lengua. En el fondo esto "apunta hacia la tesis fundamental de que el arte es en sí distorsión de una realidad nunca percibida, nunca perceptible" como escribe Pablo Balez.

Luego viene una sección titulada 'Los reductores de corazones', cuyo orígen es extrañamente coloquial pero porta un desarrollo demente: "han salido a rastrillar estas callehuellas / de sentidos pescaditos dándole con qué / comer al estupor de la persona reversible: / sonríele a las lentes Francisco / sácale a elías tu mejilla mejor". Aquí encontramos una declaración de arte poética inserta en el decurso de una frase perdida en un verso: "díagase lo que se diga, se zigzaguea". Esta sinuosidad por momentos parece tener una herencia o intertexto claro con el Huidobro de la *golonchina* y la *golonfina* preñada –eso sí- de la sintaxis personal de Jiménez: "no seas subsisto a margen de tu vigilia si te vi ande/ altazoramente fuer amnesia nuestra inmensa muéstrate / insomne pequeñez de factor equis al equívoco zonda venda / el cerebro mena veta que ménades insurcan fibrátil / grafíandola sobre el reflejo través". Por momentos aterrizamos en playas eróticas pero que no sólo podría estarse hablando de la mujer sino de la poesía misma, porque en el neobarroco –con más nitidez que en otros campos- quizá puede comprenderse mejor que el destino, fín y objetivo de este trabajo poético no es otro que la propia poesía y su misterio insondable: "golosa soy sin duda / tu golosina mejor ojo tuyo pero ventrílocua mía nunca / seas siempre vida mía aunque sea tu vientre tan / delicado mato". Por allí se mete el vanguardista peruano Oquendo de Amat y su famoso verso 'mou te bel abel en té', que nuestro poeta intercala como "una especie de estado de coma suspenso portátil en el té " y con cursivas. Aunque no lo parezca hay raíces étnicas en la visión neobarroca de Reynaldo Jiménez. Tenemos 'Un sol preinca". Que alude al dios sol INTI de los incas y las culturas del horizonte andino anterior.

Más adelante el libro se va configurando de manera similar a 'Ooteca', secciones como 'napa', 'almácigo', 'pieza', 'raja', 'solfatra', 'autoadelfa', 'estómago', 'inconducente', 'compañia' cuyos poemas son nombrados con la primera letra de cada una de estas secciones y van numéricamente sucediéndose de acuerdo al número de letras puestas juntas. Ya no hay tiempo para ahondar más en la supercreativa poesía de Reynaldo Jiménez. Por ahora bastará decir que en *Plexo* no sólo tenemos la elaboración siútica del español, sino un musical tratamiento del inglés: Leo un trozo del poema que se llama simple 33 rpm: "void on stage/ I'm the song/ you've made/ across this/ age I'm/ nothing you/ know but / I'm you/ nightbird/ firelight/why why/ void so fool/ blood on tracks/ say me more / who are you? / why you cry?"

Si para Nestor Perlongher el neobarroco es "una poética del éxtasis, éxtasis en la fiesta jubilosa de la lengua en su fosforesencia incandescente", podremos comprender que estos 3 grandes poetas Kozer, Espina y Jimenez operan una fisura en el dominio de la razón moderna, que agujerea –en su pletórica ironía- con todo talento y eximia cachita la conciencia –que nosotros tenemos- de la movilidad eterna y de la infinita plenitud del CAOS que es nuestra época de tránsito.

Tenorio

Un mapa distinto a la razón
Presentación de Rodrigo Rojas

Antonio Tenorio está regresando después de diez años a Chile. Eso es diferente a decir que *viene de vuelta*. La expresión se reserva solo para quienes se jactan de su experiencia y aspiran a cierta autoridad. No hay que confundirse, porque si bien Antonio Tenorio tiene de qué jactarse, nueve libros publicados en México, una destacada carrera como académico en la Universidad Iberoamericana, una obra en gestión cultural de relevancia, un compromiso con la alfabetización digital, con la radio pública y un paso por la diplomacia que cosechó muchas amistades en Chile y Colombia, aún así no se trata de una persona que busca imponerse con ese tipo de autoridad. La verdad es que la mayor parte del tiempo es un "aprendiz de escuchador", mientras que en confianza se revela como alguien que afila la lengua, la del idioma y la propia, con el propósito de pulir ironías. En su escritura suele confiar más en las preguntas que en las certezas. En la novela *Más breve que una vida*, del año 1997, primera finalista para el premio Joaquín Moritz, el personaje central, el general Francisco Múgica, afirma: "Pero qué digo, si todas estas historias ya se saben y no tiene caso que las cuente yo, aprendiz de escuchador. Además, para eso están los historiadores, los científicos sociales, llamados a descubrir la verdad, a revelarla. Uno en cambio, qué va a saber, si todo cuanto distingue en la niebla son destellos de ruidos." Esa lucidez del general es propia de quien viene de vuelta en la vida, pero regresa sin respuestas, sabe perfectamente

que lo que distingue de la realidad es la bruma que la oculta. No se trata de un proceso que da cuenta de la distancia entre un sujeto y lo que intenta conocer, sino todo lo contrario. Es un extravío causado por la extrema proximidad. Kundera, un autor que parece clave en los inicios de la obra narrativa de Antonio Tenorio, narra la historia de una pareja, Jean Marc y Chantal, que en su convivencia tan cercana borran su identidad, al punto que no se reconocen a sí mismos y menos aún distinguen lo real, pero curiosamente no pierden la capacidad de narrar esa confusión. Jean Marc se pregunta en la novela *Identidad:* "¿en qué momento exacto lo real se tornó en lo irreal, la realidad en soñar despierto? ¿Dónde quedó el límite, donde está la frontera?" Es interesante, porque hasta hace poco, quizás un siglo atrás, la empresa intelectual consistía justamente en delimitar, distinguir, clasificar. Como si la única reflexión constructiva fuese aquella capaz de identificar fronteras. Pero llevamos un tiempo en que la experiencia ha desgranado ese proyecto, confinado ese intento a las ciencias exactas. Esta cartografía representa no solo la geopolítica, sino las lenguas y también nuestro imaginario.

Existen mapas de la razón y mapas de la experiencia. Los primeros buscan la claridad, condensan el conocimiento disponible y lo sintetizan en una serie de símbolos sobre un plano. El mapa de la razón quiere ser legible de manera universal y ante cualquier lector dar la misma información. El mapa de la experiencia en cambio no tiene un punto de partida y otro de llegada, no sirve para escoger el camino más corto o la ruta sin peligros. El mapa de la experiencia solo es descifrable a medida que se le vive. Las grandes narraciones son mapas, algunas de estas narraciones ordenan el mundo y aspiran a ser confiables, otras, mientras más subjetivas y complejas más interesantes. La historia, por ejemplo, es un mapa de la razón, aunque no siempre resulte objetiva, mientras que la novela es la narración del mapa de la experiencia. En sus diarios, Ralph Waldo Emerson anota "todo escritor es un explorador. Cada paso lo adentra en territorio desconocido." En cierto sentido seguir a Emerson es aceptar que tanto el escritor como su obra son un mapa inseparable. La obra es tan viva e impredecible, tan desconfiable como lo es la persona del autor. A ambos los cruza la razón, pero los construye la experiencia.

En una conferencia sobre música y literatura dictada en febrero de 2018, Antonio Tenorio recurre a la narración que hace Pascal Quignard del momento en que la nave Argos cruza su camino con las sirenas. En sí es un mapa de la experiencia, un territorio desconocido en el que Odiseo se encamina hacia la esquiva Ítaca. Pues bien, en su conferencia *El sonido del trazo*, Antonio Tenorio se detiene no en el capitán de la nave que se amarra al mástil y se tapa los oídos con cera. Tampoco se centra en Orfeo y su música capaz de neutralizar el efecto del canto de las sirenas. No, escoge a Quignard porque es quien relata la historia de Butes. Cada uno de estos argonautas se entrega de diferente manera a la experiencia. Los dos primeros hacen uso de la razón para no ser borrados del mapa, es la resistencia a la tentación que es también la muerte. El tercero, Butes, cede y decide explorar, acude al llamado de las sirenas, se arroja fuera de borda. Su cuerpo está destinado a despedazarse contra las rocas de los acantilados, pero Afrodita lo coge en vuelo.

En un ensayo del año 1996 sobre la obra de Milan Kundera titulado *La sabiduría de lo incierto,* Antonio Tenorio hace énfasis en la escritura como una forma de interrogar. La pregunta es el terreno desconocido, el mapa de la experiencia. La duda, explica Tenorio, es una búsqueda que se despliega en la literatura, al menos esta es el campo para que ella se pueda explorar. La llama símbolo de movimiento de renovación. La duda, no el arrojo de Buste, la duda es el impulso creador, puesto que es capaz de inventar algo nuevamente. En cierto sentido la pregunta es entonces el equivalente moderno a la temeridad de Buste.

Lo fundante ya no es la palabra sino el signo de interrogación. El mapa de la experiencia que se despliega pregunta a pregunta.

El sonido del trazo. Notas al vuelo.

Antonio Tenorio

Música y literatura se refieren a una sola cosa. La misma. Es así, al menos, para la añeja historia que en occidente fundía en la antigüedad estas dos artes. La historia antigua que une a la música y la literatura comienza y termina en una confusión. En medio de ello, el vuelo. O, para ser más preciso, dos vuelos.

Trataré de explicarme lo mejor que pueda. Comenzaré por el final. Y, a la vez, por paradójico que pueda parecer, por el principio de todo. Terminaré por el principio.

El mito. El tiempo antes del tiempo propiamente humano. Relato, escrito y cantado, de todo eso que no habiendo ocurrido nunca, sigue presente entre nosotros, para decirlo parafraseando a Roberto Calasso.

Vuelo y confusión marcan el origen del vínculo entre literatura y música.

Abundantes son las noticias que se tienen de Orfeo. Menos, las que dan cuenta del destino de un personaje que, presente también en la nave de los Argonautas, enfrenta, a lado de Orfeo, el encuentro con las sirenas y su canto perturbador. Ese otro personaje se llama Butes. Y a él dedica un ensayo luminoso y certero el escritor, y músico, francés contemporáneo Pascal Quignard.

Butes encarna el vuelo; es el vuelo mismo, dice Quignard. Como sabemos, cuando los viajeros se encuentran a las Sirenas, Orfeo toca su lira y canta para paliar el efecto del hechizo.

Por su parte, Ulises, que también forma parte de la tripulación aquella, rellena sus oídos con cera y se amarra al mástil principal de la nave, conteniendo así el furor de ir tras las mujeres mitad pájaros que cantan. Butes, en cambio, decide en sentido contrario a sus compañeros de viaje, y se entrega al influjo irracional del canto, describe Quignard.

Pastor de origen, frente al canto de las sirenas, Butes sube hasta la parte más alta del mástil principal, el mismo al que permanece amarrado Ulises, por encima de Orfeo que no cesa de tocar su lira y entonar sus cantos.

Ahí, desde el punto más alto de la nave, los oídos, el alma de Butes se dejan envolver por el cántico de las mujeres pájaro. A tal grado, que él mismo, sin pensarlo, dejándose llevar simplemente, se torna en un pájaro. Cruza entonces el umbral del viento, deja que su cuerpo vaya tras el sonido, se abandona y salta al vacío.

¿Muere? No, no muere. A punto de estrellarse contra las rocas que forman el acantilado, Butes salva la vida. Poseído por el canto de las sirenas, el marino, transformado él mismo en pájaro por la música, apenas si sentirá una ráfaga que del cielo lo recoge y lo lleva con él. Es Afrodita, que ha presenciado todo. La diosa ha volado hasta Butes para tomarlo en sus brazos.

Y, así, sin tocar tierra, a cielo abierto, copular con él. Luego, lo dejará en la isla de Lilibea, hoy Sicilia. De Butes y su encuentro pasional, Afrodita llevará una semilla en el vientre de la que nacerá Érix.

Orfeo, mucho más célebre que el arriesgado Butes, une su nombre a dos hechos centrales. El primero, como se conoce, es el casi rescate de Eurídice, secuestrada en los infiernos por Hades.

En esa proeza, malograda finalmente, pero notable por sí misma, el canto y la música del héroe, son las armas, de acuerdo con el mito, que abren la posibilidad para que Hades, conmovido por ese arte que combina música y palabra, acceda a que Orfeo intente rescatar a su amada.

He hablado antes de que la historia de la música y las letras unidas, fundidas en la forma del canto, tiene su origen, y de alguna manera su destino también, en la confusión. He dicho antes también que, entre un punto y otro, aparece por partida doble la imagen del vuelo.

Butes es el protagonista de ese primer vuelo que funde música y literatura. Orfeo, el segundo. Voy a ello, y entro luego al tema de la confusión

como elemento consustancial de esta indisoluble y añejísima relación entre la música y la literatura.

Al igual que Butes, el cuerpo de Orfeo cruza el aire, deja atrás el límite que impide a lo humano volar, cruza el viento, vuela. No lo hace, sin embargo, como premonición de una vida por venir, como en el caso de Butes.

Y mucho menos ocurre en ese vuelo, encuentro amoroso pasional ninguno. El amor interviene, sí, pero en su forma cruel, desalmada. La pasión que se torna en virulento grito de la ira, desbordadamente irracional: el asesinato por celos.

¿Son los celos la confusión por excelencia? ¿Su padecer mayúsculo, el más violento? Pudiera ser que sí. Ese cáncer que lo consume todo, que roe el corazón, dice Tolstoi en su célebre novela dedicada a los celos y sus consecuencias criminales.

La sonata Kreutzer, se llama el relato. Tolstoi toma para su libro el título de la muy conocida sonata para violín No 9, Sonata Kreutzer, de Beethoven, que data de 1802. Del mismo modo que, después de Tolstoi, llamara de idéntica forma a una obra Janacek, el músico checo. Y de forma exactamente igual a cómo titulara su novela en 2001, a la autora holandesa, Margriet De Moor.

Las cuatro obras, dos novelas, y dos piezas musicales se llaman idéntico: La sonata Kreutzer. Entre la primera, la de Beethoven, de 1802, y la última, la de De Moor, 2001, median 200 años. Me tienta seguir por esta línea que en los hechos da prueba de la muy honda relación que une a la música y la literatura. Mas nos hemos desviado, a la manera de la sonata misma, tal vez, con una pequeña variación, y es tiempo de volver al tema principal.

La vida de Orfeo, a quien se le reconocerá por el resto de los tiempos como el padre de la música y la poesía, por igual, es larga y está llena de episodios que dan cuenta de su importancia para el universo mítico. He referido ya aquí su participación en los sucesos que desencadenaron las sirenas. He contado, de igual manera, la que de muchas formas, es su historia más conocida, el rescate fallido de Eurídice. Regreso a los pormenores de su muerte, pues es en el vuelo donde encuentra, casi, su última morada.

Cuenta el mito, en voz de Ovidio, que después de no haber logrado rescatar a Eurídice de los infiernos, Orfeo hizo un segundo intento por regresar a los infiernos. Al serle negada esta posibilidad, el héroe, maltrecho por la pérdida de su amada, esta vez para siempre, se retira a vivir en los montes Ródope y Hemo. Durante tres años, sigue relatando esta versión, Orfeo no hizo otra cosa que tocar la lira y recitar a modo de canto su tristeza.

Retirado de cualquier placer mundano, el héroe rechazó a muchas ninfas, jóvenes y hermosas que llegaron hasta él para ofrecérsele. Cantar y contar, fue su vida por el resto de sus días. Ello le hubiese dado una vida larga, supondríamos. Si la negativa a contacto carnal alguno no hubiese provocado la ira que acabó asesinándolo. Sintiéndose despreciadas, las Bancantes tracias, quienes habían buscado también sin éxito que Orfeo hiciera el amor con ellas, llenas de celos y de furia, mataron y destazaron al héroe.

Destazado, las Bacantes tomaron los restos de aquel cuerpo, antes fuente del deseo, y los lanzaron al río Hebro, a través de cuyo cauce fueron a dar al mar finalmente. Despedazado, pues, Orfeo, que es todas sus partes y cada una de ellas, surca el aire, vuela, en pos del refugio del agua. De modo distinto y similar, fuera de su voluntad, es cierto, pero al igual que Butes, su corporalidad se entrega a esa experiencia vedada a lo humano por las leyes de la física y la biología: volar, saber del vuelo.

Dos vuelos que son uno solo. Orfeo y Butes, distinguidos con precisión meridiana por Quignard, pero al mismo tiempo, unidos tanto como lo están música y literatura. Orfeo se resiste, en el viaje de las Argonautas, a lo mismo que Butes se entrega: la posesión, el sentimiento de confusión que el canto de los seres extraordinarios que son las sirenas, mitad pájaros, mitad seres humanos, produce.

Es una confusión que pareciera venir de fuera, mas se trata en realidad, de una confusión, un estado de lo confuso, que desde antes yace ya, a modo de sedimento de lo humano, de su contrario-complementario: la pasión, la entrega desmedida, la animalidad, el instinto de vida y el de muerte fusionados.

Hay una parte de lo humano irrenunciablemente inclinada a ser presa de la confusión, a entregarse a eso que desata un estado de confusión cuyo germen habita desde antes en el ser mismo. Ese andar a tientas, confundido, sin más que la intuición, el instinto, del que habla Gorostiza en su poema monumental "Muerte sin fin".

No extraña pues que sea, justamente, ese estado, esa oscuridad en el que se desata la confusión, lo que dará pie a que hace más de medio siglo, Maurice Blanchot escribiera, *El espacio literario,*

uno de los ensayos más deslumbrantes sobre la figura de Orfeo y el acto de la escritura, en particular, y de la creación del arte, en general. Un saber caracterizado por el no saber. Una fusión que transcurre en y mediante la confusión.

Dos son las acepciones que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española da a la palabra confusión. Desconcertar, por una parte. Mezclar, por otra. Desconcertado, buscando estarlo, en plena aceptación de ello, Butes, se lanza al vuelo. Aire que todo lo mezcla. Mezcladas las partes un cuerpo que no lo es más como conjunto unitario, las partes de Orfeo, vuelan por los aires, hasta confundirse con el agua, origen, y mezcla, de todo.

Desconcierto y mezcla. Confusión de la que nace, en Butes, el impulso de la fusión. Fusionado, a la música, al aire, al despropósito, la carnalidad del temerario Butes se fusionará luego, también, con la diosa Afrodita que copula con él.

Confusión y des-fusión en Orfeo que lo priva de Eurídice, primero, al desobedecer la condición puesta por Hefesto y voltear a mirar a la amada antes de los cuerpos de ambos estuviera a plena luz del sol. ¿Qué es exactamente lo que provoca que Orfeo vea perder por segunda vez, y ahora sí de modo irremediable, a Eurídice?

¿Por qué la mira justo cuando ésta se halla a punto de salir del Hades, pero no lo ha hecho por completo? ¿Es acaso que el inventor de la lira, el que resistió a las Sirenas, simplemente no puede más con el impulso, al que Butes tiempo antes, en la nave de los Argonautas, se entregó, y Orfeo contuvo, de verse en los ojos de la amada?

¿Es la ansiedad de la fusión, de fusionarse en la mirada y después en los cuerpos lo que precipita la tragedia de Orfeo y Eurídice? ¿O se trata, como creen otros, de una abominable confusión consistente en que él, al verse totalmente bañado por la luz del sol, y al tenerla a ella a sus espaldas, supone que ambos han terminado de salir?

En primer lugar existió el caos. Dice, canta, narra, asegura en su Teogonía, Hesiodo, una vez que ha laureado a las Musas, quienes a la par de un cetro de laurel, le han conferido el atributo de cantar al futuro y al pasado.

Sí, a los dos: pasado y futuro. Así, mezclados. Porque mezcla es la otra acepción a la que confusión se aviene. Y porque, en todo caso, qué si no mezcla suprema de todo en todo, lo uno en el todo y el todo en lo uno, es el caos, ese mismo del origen, acaso, el del destino también.

El mito no es, entonces, sólo aquello que no habiendo ocurrido nunca, sigue entre nosotros, sucediendo, sino es además la mezcla, la disolvencia de las fronteras que los seres humanos hemos creado para tratar de soportar el eterno e imparable transcurrir del tiempo.

Es el tiempo mismo. Fusionado, siendo no más que tiempo, continuo, irrefrenable. Todo él, el tiempo, en un instante, éste, el único del cual tenemos suficiente certeza, pero no el tiempo mismo para aprender de él ni mucho menos para aprehenderlo.

Trazo y vuelo. Trazo al vuelo. Del vuelo. El tiempo vuela, siguen diciendo, con razón, los más viejos. Vuela porque es trazo. Memoria de esa escritura es el mito. Que es a su vez, su vuelo, pleno y reconocible como totalidad.

Ovidio, insiste en su Metamorfosis, y dice, canta, narra, asegura, que antes del mar, y de la tierra, y del cielo que todo lo cubre, en toda la extensión del orbe era uno solo el aspecto que ofrecía la naturaleza. Se le llamó Caos; era una masa confusa y desordenada, no más que un peso inerte y un amontonamiento de gérmenes mal unidos y discordantes, enfatiza Ovidio.

Es de suponer, pues, que en aquel abismo primigenio, música y literatura hubieron de estar unidas, aunque, si se quiere, no fueran, no supieran siquiera, que eran ellas lo que eran, como nada sabía de su condición, para seguir lo que Ovidio propone.

Dado lo cual, así sea que para el autor de Metamorfosis, aquello no era más que una masa confusa y desordenada, habrá que situar dicha condición en el horizonte de lo que, puesto en relación con la mitología hinduista, Graham Priest, denomina la era de lo común, el tiempo del todo como uno, de la unidad de lo existente y sus partes.

De esa era de lo común procede, quiero pensar yo, la íntima mezcla, el intenso y amoroso desconcierto que la música provoca en la literatura, y la literatura en la música. ¿Qué vino después del Caos primigenio del que Hesiodo y Ovidio hablan?

El orden, se supondría. El origen. El punto en el que en el tiempo después del tiempo, si nos hemos de asir a la idea de que el mito es el tiempo antes del tiempo. Vino la historia, el relato, la diferenciada segmentación. Música lo fue; literatura lo fue.

Mas, y es el propio Ovidio quien lo advierte enfático desde el título mismo de su tratado

mitográfico, se es en tanto todo se transforma en lo que aún no se es, o en lo que ya se ha sido, pero no se es más, hasta que se vuelve a ser. Es decir, se es en tanto metamorfosis continua, transformación del tiempo, porque el tiempo no es otra cosa que eso que deja de ser para ser otra cosa, y así seguir siendo él mismo.

Si el tiempo pudiera no ser concebido, creado y recreado sólo de modo horizontal, como esa línea irrefrenable que nos angustia pues nos conduce, a nosotros, no a él que de suyo es eterno, a la muerte, si el tiempo pudiera, decía, ser pensado, que es una forma de recrear, en planos de verticalidad, como lo sugiere Milorad Pavic, en su novela postrera *Segundo cuerpo*, a través de su protagonista, un muerto que sirve de proyección a un autor que mientras escribe es consciente que el cáncer que padece no le permitirá escribir otra novela.

Si unimos el principio de las Metamorfosis de Ovidio, de que todo se transforma, después retomado por Heráclito, y la idea de Pavic de que el tiempo es, también, vertical, podríamos entonces suponer que en tiempos paralelos pero equidistantes se puede trazar una línea horizontal que una el instante en que Butes se lanza desde la parte más alta del barco, cautivado por las Sirenas y el momento exacto en que Orfeo se entrega a la ansiedad de encontrarse en la mirada de Eurídice, provocando que ésta se esfume para siempre.

Amparados en el dibujo imaginario de líneas verticales de existencia, podríamos, asimismo, hacer que se unieran mediante un trazo recto, limpio, perfecto, el momento en que Orfeo entrega su cuerpo que será lacerado y destazado por las tracias furiosas, y Butes se ahoga en el apareo celestial que deja embarazada a una Afrodita embelesada por la locura del marino.

El cuerpo que se arroja y se desprende de sí, fusionado, en el apareo; el cuerpo que, hecho jirones, partido en mil pedazos, vuelve a ser una sola cosa en cada parte y en cada parte vuela hacia el río que lo arrastrará al mar, donde, mezclado con éste, será, otra vez, la fusión del origen.

Es cierto, concluyo, música y literatura, ni nada de lo que existe, volverá a la era de lo común y la fusión absoluta, a menos, claro, que el precio que se pague sea el de la extinción de cada cosa, el retorno del todo al Caos primero, ahora transformado en el Caos último.

Mas, no pudiendo volver a ser lo mismo en lo mismo, y quizá qué bueno, y quizá ni siquiera nadie lo quiera así, música y literatura, vuelvo a Pavic, se encuentra en el trazo que las une, las mezcla, las confunde.

De un plano vertical del tiempo que compone la historia de la música y la historia de la literatura, surge una línea en la voluntad sensible, en el acto creativo de quien en su obrar ejecuta un trazo.

Ese trazo, esa traza, sobre la que música y literatura, literatura y música, se fusiona con el mismo desconcierto, emoción, arrojo y contención, con que todo encuentro vital sucede por primera vez; esa primera vez que será siempre eso, que volverá a ser, en una y otra ocasión, eso una primera vez, evocación, memoria de lo primigenio; alumbramiento del porvenir, deseo.

Deseo del segundo cuerpo que sabemos que está ahí, aunque parezca ser otra cosa, aunque semeje que se ha separado de nosotros. Segundo cuerpo de lo literario, la música; segundo cuerpo de la música, la literatura.

Deseo del abrazo y la fusión. De ese abrazo, el último que Orfeo da a Eurídice en el umbral del mundo, que es a la vez, el umbral del Hades. Un abrazo con la nada; y el todo. El abrazo, al que se arroja Butes, abrazo del aire, de la nada; y el todo. Es el abrazo, es en el abrazo, donde converge y se fusiona, por un instante eterno del tiempo, el umbral de una y otra cosa, principio y fin, totalidad y unicidad.

Así, música y literatura, en ese abrazo, el de quien crea y traza y vuela, pierde y gana, y es vacío y es todo, en ese abrazo, inmemorial entre lo que a la literatura es y lo que a la música pertenece, vuelve a ser lo que la vida reinventa al reinventarla a ella, lo fértil.

San Ángel, Ciudad de México, enero-febrero de 2018

Una versión de este texto fue leído el 7 de febrero de 2018 como una conferencia magistral para la Universidad Iberoamericana, CDMX.

Borrás

La biografía en un catálogo

Presentación de Roberto Careaga

La escena sucede en 1969 en una biblioteca de Insbruck, Austria. Un joven español de 17 años que ya cursa un primer año de Filosofía y Letras está ahí realizando una investigación sobre la relación entre el poeta George Trackl, el filósofo Ludwing Wittgenstein y el editor Ludwing Von Ficker. A nadie se le escapa que se trata de un chico especialmente precoz, pero el que pasa a la acción es un hombre ya adulto que se le acerca sorprendido. Cruzan un par de palabras, todo muy cordial. El joven es un evidente desconocido, un tal Manuel Borrás, quien se enterará un poco después que ese tal Canneti –así se presentó- era el enorme escritor Elias Canetti. Ese encuentro fugaz tendrá, sin embargo, una segunda parte bastante más duradera.

Doce años después, Manuel Borrás es el editor de un pequeño sello de Valencia, tan emergente que la crisis editorial que por esos días afecta el sector lo tiene preocupado. Muy preocupado: incluso se les aparece la posibilidad del cierre. Entonces, junto a sus socios, Borrás hace una apuesta: decide comprar los derechos para el español de *Las voces de Marrakesch*, de Canetti, un libro que lleva años leyendo en alemán y que en un rapto de intuición le parece el adecuado para los tiempos que corren. Pocos meses después de que el libro saliera a la calle, ese 1981, Canetti recibe el Premio Nobel de Literatura. Y con eso sucede lo que siempre sucede: se disparan las ventas de Canetti y aquel pequeño sello de Valencia consigue, por fin, afirmarse. En términos económicos, claro,

porque editorial Pre-Textos lleva a esas alturas ya cuatro años construyendo un catálogo claramente firme.

Creada en 1976 por Manuel Borrás, Manuel Ramírez y Silvia Pratdesaba, Pre-Textos irrumpió en escena prácticamente horas después de la muerte de Franco y cuando por fin llegaba la posibilidad de la democracia en España. En el campo editorial, ya movían sus fichas editores independientes (¿independientes?) como Ester Tusquets, en Lumen, Beatriz de Moura, en Tusquets, o Jorge Herralde, en Anagrama. Y las movían bien. Algo nuevo estaba pasando. Pero en Barcelona o en Madrid. No era tanto como una quijotada, pero que tres chicos que recién se empinaban a los 20 años fundaran una editorial en Valencia era un acto de arrojo. El mismo Borrás ha contado que, de hecho, tuvieron que recurrir a sus padres para subsistir los primeros años. Por suerte, esos padres estuvieron ahí. Porque Pre-Textos llegó para dar cuenta de un espacio literario e intelectual aun ignorado en español. O quizás era simplemente que Borrás llegaba antes que todos.

Dentro de los planes originales, Borrás ha contado que Pre-Textos pretendía dar cuenta de la producción literaria del exilio republicano y aunque no fue fácil levantar ese catálogo de la diáspora, finalmente consiguieron que un grupo central de autores españoles estuvieran en sus filas. Ahí están Juan Larrea, Ramón Gaya, María Zambrano, Juan Gil-Albert, Teresa Gracia, Vicente Aleixandre, Enrique de Rivas, Pedro Salinas, José Moreno Villa, Emilio Prados, Francisco Ayala y Tomás Segovia, entre tantos otros. Pero para ser sinceros, al menos acá en Chile, no son esos nombres los que se nos vienen a la cabeza cuando hablamos de la editorial Pre-Textos. A nosotros, creo, nos aparece escritores centroeuropeos o una línea de intelectuales franceses que marcaron sus días: cómo olvidar la sencilla pero elocuente edición de *Rizoma*, de Deleuze y Guattari, tantas veces prestado y, sí, también, es cierto, fotocopiado.

Para mí lo que define a esa figura escurridiza y decisiva que es el editor, y el editor literario o cultural –quizás incluso el comercial-, es que en su trabajo trata de dar cuenta de su tiempo. O, mejor, de encontrar a aquellas voces que estén narrando su tiempo. Su época. Por cierto, sucede que cada época es un revoltijo de épocas, contradictorias, nunca muy definibles y en la que no siempre son más fiables las voces de jovencitos o incluso de autores vivos. Entonces, los editores, los buenos editores, construyen un catálogo echando mano de una mezcla de autores y en el caso de editorial Pre-Textos ese cruce entre la literatura del exilio republicano y de las corrientes intelectuales francesas fueron dando forma a un visión particular y a la vez universal del mundo que corría. Y que aún nos interpela. Aún corre, de hecho. "La biografía de un editor es su catálogo", ha repetido Manuel Borrás y habría que creerle.

La historia es más o menos así. Al mando de Pre-Textos, Borrás inauguró su catálogo con títulos como *Rizoma*, de Deleuze y Guattari, y también Posiciones, de *Derrida*. Al año siguiente, lanzaron libros como *El cuerpo lesbiano*, Monique Wittig, *El Metro Blanco*, Williams Burroghs, *La escritura y la experiencia de los límites*, de Philippe Sollers, y *Para acabar con los números redondos*, de Enrique Vila-Matas. Luego, en 1982, publicarán el *Epistolario general*, de César Vallejo, y una década después, al mismo tiempo pondrán librerías la primera novela del rockero Nick Cave, *El asno vio al ángel*, y un poemario de la hoy súper estrella Margaret Atwood, *Los diarios de Susanna Mood.* Por supuesto, este un muy antojadizo y mezquino listado de títulos de una editorial que ha publicado más de 1.500 títulos. La biografía de Manuel Borrás también está compuesta por libros de Andrés Tapiello, Elfriede Jelinek, William Yeats, Juan Bonilla, Emile Cioran, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Margo Glantz, Malcom Lowry, Kipling, Caballero Bonald, Eugenio Montale, Patrick Modiano, Paul Auster y tantos más.

Desde muy niño, su madre le leía a Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y llegó a entender lo que era América a través de la lectura de Rubén Darío. Que para Manuel Borrás la edición es un trabajo de "soledad absoluta" en la que se encuentra con otro solitario, mucho más frágil, que es el escritor. Que un editor debe ser un poco intemporal o, bien, debe evitar creer que su misión es crear un "nuevo orden".

Que, como hace unos días decía en una entrevista al sitio Ojo en Tinta, "hacer un libro es fácil y editar, en sentido estricto, muy difícil". Que después de 42 publicando al libros frente a Pre-Textos, Manuel Borrás tiene un política de mercado inesperada: jamás lo veremos en la feria del libro de Francfort: "¿Cómo se pueden pagar adelantos millonarios por algo no escrito? ¿No es repugnante? La maldita cuenta de resultados lo ha pervertido todo", ha dicho.

Repitamos la cifra: 42 años. Cuatro décadas lleva Pre-Textos editando libros que dan cuenta de una época que, como sabemos, ha estado marcada por crisis políticas e intelectuales. Los libros de Pre-Textos, tanto su poesía, como su narrativa y sus ensayos, son la puesta en escena de esas crisis. Pero paralelamente, otra crisis ha tenido curso: la industria editorial en la que nació Manuel Borrás es completamente distinta a la que hoy vivimos. El mercado ha sido especialmente salvaje en el sector y los sellos que surgieron en los 70 en España como faros para toda la lengua –Lumen, Tusquets, Anagrama- fueron absorbidos por los gigantes que, entre otras cosas, amenazan con borrar las sutilezas y diferencias intelectuales que recoge el libro. La independencia (de nuevo: ¿independencia?) es una bandera que parece estar exclusivamente en manos de los nuevísimos editores, mientras los viejos, los de 40 años, están en retiro. Pero Pre-Textos sigue firme. No es el único, es cierto, pero hoy es uno de esos faros sólidos y distinguidos al que recurrimos confiados.

Por supuesto, no soy el primero en decir esto. Por su labor editorial Manuel Borrás fue galardonado en 1997 con el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial y en 2008 con el Premio de la FIL de Guadalajara (México). Más allá de esos premios, Borrás es de esa estirpe cada vez más rara de los editores que entienden que el libro es un bien esencial al cual dedicar la vida y contar con su presencia hoy en Chile es todo un privilegio cuando el mercado editorial es pura ebullición y compromiso. No hay que ser adivino, para saber que puede dar un par de consejos sobre el tema. O quizás, y esto a mi me inquieta personalmente, pueda contestarnos algo del pasado: ¿qué fue lo que encontró, Manuel, allá en 1969 Insbruck investigando sobre Trackl y Wittgenstein? ¿De verdad la aparición de Canetti fue la aparición de un destino?

Fiarse de uno mismo: intuición y edición

Manuel Borrás

En primer lugar me referiré respecto a aquel azaroso encuentro en el Departamento de Literatura Alemana de la Universidad de Innsbruck, que dirigía un gran germanista, el profesor Methlagl, el cual tuvo la generosidad de invitarme a mí, que era un chico además de jovencísimo, con cierta precocidad, un chico joven que llega a la universidad porque quería investigar sobre ese triángulo que formaron Ludwig von Ficker, que yo pondría en el vértice superior del triángulo y que era el editor, Georg Trakl, el poeta, y Ludwig Wittgenstein, el gran filósofo que no necesita presentación. Era un tema que me inquietaba, es decir, me inquietaba y me gustaba muchísimo el hecho de cómo el editor había propiciado a través de Wittgenstein la financiación del primer libro, primer y único libro publicado en vida de ese gran poeta expresionista austríaco, *Sebastián en sueños*. Yo estaba allí con mis papeles y en el departamento coincidí con la visita de un señor de aspecto patriarcal, que al verme preguntó de dónde venía yo, reparó en mi juventud y quiso acercarse a mí. Muy amablemente me preguntó qué estaba haciendo, y yo se lo expliqué y él me animó, me dijo que estaba muy bien que hubiera emprendido esa senda y, añadió (yo no sabía quién era el señor, no tenía ni idea): «Yo también soy de origen español». Fueron dos o tres minutos, no más. Al día siguiente, le pregunté al profesor Methlagl: «Oiga, ¿y quién era ese señor que me saludó ayer?». Entonces el profesor me dijo: «Hombre, el gran escritor Elias Canetti. Y usted que está interesado precisamente en ese periodo histórico fundamental en el que Karl Kraus fue una figura central para la cultura europea debería leerlo. «Precisamente Canetti es uno de los pocos supervivientes de esa gran tradición de la literatura en alemán», añadió. Yo me quedé con la historia. Esa noche cenaba en casa de un amigo arquitecto y le conté la anécdota: «¿Cómo? ¿Qué has estado con Elias Canetti?». «Pues sí, yo no sabía quién era, pero luego me lo han revelado en el departamento.» «Pero hombre, menudo privilegio.» Mi amigo se fue a su biblioteca y me trajo un librito amarillo, lo recuerdo perfectamente, editado en la colección de Carl Hanser. Me lo entregó y me dijo: «Tienes que leértelo. Ésta es la primera misión que te pongo, leerte este libro». Se trataba de *Die Stimmen von Marrakesch*. Recuerdo que yo estaba tan estimulado porque me decían que aquel encuentro había sido tan importante, que esa misma noche cuando me metí en la cama empecé a leer *Las voces de Marrakesh*. Lo leí, no en esa noche, porque me venció el sueño, pero al día siguiente terminé la lectura y me dije a mí mismo que el día en que empezáramos el proyecto de editorial, aquél iba a ser uno de los libros que yo publicara. Esto puede quedar como una anécdota aislada, pero creo que fue providencial. Nosotros, cuando pusimos en marcha la editorial, en una primera fase tuvimos muchas dificultades para salir adelante, porque nuestros libros no tenían la acogida del público lector que esperábamos. Hubo un momento de crisis, , en el que yo estaba un poco harto de pedir a mi familia que me apoyara económicamente en aquel proyecto editorial. De hecho, pensamos muy seriamente echar la toalla y abandonar el asunto, y yo resignarme a volver a la universidad. Entonces cuando el libro de Canetti estaba ya en prensa, en imprenta, casi hubo una coincidencia cronológica: el día en que estaban saliendo los primeros ejemplares, le concedieron a Canetti el Premio Nobel. Claro, el efecto sancionador que tuvo el premio sobre la edición fue automático y podéis imaginar que fue un éxito. Entonces nos dijimos: «No andaremos tan desencaminados cuando hemos publicado un libro». Cuando años después me pidieron que escribiera una anécdota que había sido determinante para mi vida como editor, escogí, como es lógico y

natural, aquel encuentro. Y también dije que allá donde estuviera Canetti, no sé si sería consciente de la importancia que había tenido para la supervivencia de un proyecto ilusionante de unos jóvenes de una ciudad del mediterráneo español como era Valencia. Yo creo honradamente que esto, en cierto modo, ha movido mi vida siempre. Creo que el azar no existe. El azar es la conciencia de la necesidad y de lo único que se trata es, por nuestra parte, de tratar de estar atentos a lo que está sucediendo en el exterior. Creo que eso es esencial y es esencial para ser el editor de la naturaleza de la que somos nosotros. Es decir, estar en situación de escucha, siempre favorable respecto al mundo, respecto a la vida, respecto a los seres humanos. Desde luego aceptando el efecto rectificador que también, muy de vez en cuando, nos aplica la realidad. Creo que hay que ser obedientes a ese efecto rectificador porque, a veces, nuestro mundo es un mundo de intelectuales y a veces los intelectuales pecamos de cierta soberbia. Creo que un editor tiene una responsabilidad como agente cultural –y si hay algo que verdaderamente engrandece nuestra profesión es que servimos de puente– y precisamente ha de tener una clara conciencia de la proximidad de los otros. Digo esto y lo subrayo, porque la editorial Pre-Textos y quizás yo como Manuel Borrás y como sus dos otros colegas, amigos y socios, siempre hemos ido demasiado por delante, cosa que tampoco es muy conveniente, o sea, es conveniente a partir de la acumulación de casi cuarenta y cinco años de ejercicio editorial. Pero no recomendaría, porque hemos pasado por ese Rubicón, a mis colegas más jóvenes que fueran demasiado por delante. Porque sé que es fatal, porque cuando tú estás apostando por una serie de valores, esos valores tardan en recibir la sanción del público lector y se da la paradoja que cuando reciben dicha sanción, se hacen objeto del apetito de tus colegas y se convierten en lo codiciado en de la industria editorial.

Yo diría que para mí editar siempre ha sido compartir. Es decir, no entiendo la edición si no es un modo de compartir con los demás algo que a uno previamente le ha sido de utilidad. Por fortuna, eso lo aprendí de mis mayores y mis maestros, y creo que ese principio es importante. Del mismo modo que aprendí de mis mayores cuán importante es dar las gracias, que es una de las cosas para las que hemos venido a esta vida, me temo, a aprender a dar las gracias. Soy un ser muy afortunado –y lo digo con toda franqueza– porque tuve la suerte de nacer en el seno de una familia burguesa liberal con biblioteca y eso, que parece una tontería, pues francamente facilita las cosas. Tuve la suerte de poder acceder pronto a la literatura y, además, tuve en mi madre una magnifica guía, junto con una cocinera que estaba empleada en casa de mis padres y que recuerdo que me contaba historias de una manera realmente maravillosa. Ahora viéndolo con perspectiva, pienso en cómo no iba a acabar siendo un lector si yo estaba recibiendo la literatura por las dos vías naturales: la oral y la escrita. A mi madre le debo muchas cosas, entre otras la educación, y a también mi padre, por supuesto. De ellos recibí una educación bastante firme y, además, siempre contemplando un horizonte ético en cualquiera de mis comportamientos, mis gestos. Creo que por eso también he entendido siempre que editar era uno de los modos posibles de hacer pedagogía, pero, al contrario de lo que se piensa habitualmente al referirse al término pedagogía, me inclino más por el sentido que le dieron los antiguos griegos. Es decir, si nos atenemos a la etimología o profundizamos en el vocablo «pedagogo», que viene del griego *pai-paidos*, niño, y *ágo*, yo conduzco, el pedagogo es aquel que, acompaña, conduce a los niños. Y quien los conduce debe ser siempre un seductor.

Quiero contar otra anécdota que creo que arroja luz sobre este aspecto. Aunque parezca extraño, tuve la intención de estudiar psiquiatría infantil. Siempre me interesó el mundo de los niños, de hecho, he estudiado psiquiatría y psicología por mi cuenta y riesgo, incluso ya siendo editor. Y me di cuenta con el tiempo que aparte de ser editor yo también, en cierto modo, he ejercido la psicología infantil. Es decir, el editor está indiscutiblemente obligado a tener una relación con sus autores. El editor firma un pacto de amistad con la literatura que lo obliga a mantener una relación de lealtad, y consecuentemente de sinceridad, con sus autores. Es verdad que en todo creador –y yo no lo soy, lo digo con franqueza, nunca tuve el prurito de escribir, quizás de adolescente… quiero decir que pronto, por fortuna, me di cuenta de que yo no había nacido para eso, que la creación era una cosa mucho más seria y que reunía o respondía a unas características muy especiales y esenciales–, es verdad, decía. Es verdad que detrás de

todo escritor hay un niño sobreviviente, como he podido constatar en mis muchísimos años de relación con los autores, y ya no sólo de nuestro ámbito lingüístico, sino de otros también. Además, pienso honradamente que si no estuviera ese niño en convivencia, en coexistencia con el adulto, sería muy improbable que pudieran sacar nada de esa nada en que se mueve también el creador. A no ser claro que se trate de un autor de chistera, una especie de mago que va sacando cosas de aquélla, que también hay autores de esos. Con todo, esta figura del escritor, que respeto profundamente, no es precisamente la que me ha interesado, sino que me ha interesado la otra, la de esos niños sobrevividos. De ahí que en la relación que establece el editor con esa suerte de niño adulto también tenga que poner un grandísimo cuidado. No es que el editor tenga que ser un psiquiatra infantil, no se trata de eso, pero sí que ha de cuidar de sus autores, ha de estar velando por sus intereses, tiene que cuidar sus ediciones, tiene que darle también la mejor de las compañías en ese momento tremendo que es el de someter a la intemperie de los otros aquello que es producto de su estricta intimidad. Eso, queramos o no, implica una violencia, es decir, creo que la generosidad de los escritores es la que los mueve a entregar a los otros aquello que creen que es valioso, y éste es un momento difícil, porque está también después el mundo que lo sancionará o lo ignorará. Puedo afirmar que después de cuarenta y cinco años de profesión he comprobado que no precisamente los mejores libros, o aquellos que yo considero, con toda honradez, los mejores, son los que mejor suerte comercial tienen, o sea, los que acaban imponiéndose. Tengo la suficiente perspectiva para deciros que hay libros que en un principio se mueven como en una especie de vacío y al final acaban recibiendo una sanción favorable. Y eso lo he comprobado muchas veces, me da muchísima satisfacción, aunque no sólo satisfacción por lo que se ha hecho. Por ejemplo, hoy, en pleno siglo xxi, estamos reeditando libros que publicamos en los años setenta y principios de los ochenta del siglo pasado, lo que significa que no íbamos tan desencaminados cuando escogimos de aquellos títulos.

Insisto en que he sido una criatura muy afortunada no sólo por tener los padres y los maestros que he tenido, sino también por la suerte de encontrarme con personas como Silvia Pratdesaba y Manuel Ramírez, que posibilitaron que pusiéramos en marcha un proyecto cultural (más un proyecto cultural que una empresa) como el de Pre-Textos. Creo que la edición literaria, si no va acompañada de un proyecto cultural por regular que sea (después, sobre la propia experiencia, la propia práctica, va uno modelándolo, está claro), pero si no hay un proyecto cultural, no hay absolutamente nada. Es lo mismo que repito muchas veces, a saber: que si uno no apostara por valores no consensuados previamente, tampoco serviría de nada nuestra misión, para eso está ya la misión industrial, y para eso está ya el editor oportunista. Que quede claro que tanto los industriales como los oportunistas me parecen que están en su legítimo derecho de hacer de la cultura su propio predio y un lugar donde conseguir una cuenta de beneficios abultada. Pero al menos en mi caso –y no sólo en el mío, sino en los de mucha gente como nosotros–, no quiero que nadie se equivoque al respecto: nosotros no hemos venido a eso, hemos venido a otra cosa.

El catálogo de un editor literario no es sólo el mejor libro que éste haya podido escribir, sino que, al fin y al cabo, acaba constituyéndose en su propia biografía. Si yo tuviera que escribir un día mi autobiografía, simplemente con ir enumerando cada una de las anécdotas que se derivaron de la confección de cada uno de esos libros hubiera reconstruido mi propia vida. Ese catálogo está articulado, todo catálogo, no sólo el de Pre-Textos, está conformado por distintas colecciones. Creo que hay que saber armonizar muy bien esas colecciones, que sean un poco como si dijéramos la columna con sus ramificaciones, pero tratar de que, en la medida de lo posible, todo esté interconectado. Es decir, que haya una relación natural y distendida entre las partes que constituyen el catálogo. Por ejemplo, nunca he creído en las disciplinas, en el amplio sentido de la palabra, pero la gran literatura, la gran filosofía están interrelacionadas. De hecho, cuando comenzamos a publicar no distinguíamos formalmente las colecciones, es decir, había una colección única, donde se publicaba de manera indistinta filosofía, poesía o narrativa, o incluso historia de las ciencias, como fue el primer libro que puso Pre-Textos en circulación. ¿Y por qué no queríamos establecer la diferencia? Porque pensamos que si en realidad existe algo ahí verdaderamente útil, está interrelacionado. No creo que existan disciplinas aisladas. Esto es

algo, a lo que se ve, que no entiende el mercado. Nosotros empezamos a establecer colecciones cuando nuestros comerciales nos dijeron: «No, Manuel, así es muy difícil porque los libreros no saben tampoco cómo orientar». De modo que cuando la editorial empezó a cobrar fuerza, no resultaba fácil. Rectificamos, pero procuramos que hubiera una interrelación íntima entre aquellos autores que publicamos del mundo, por ejemplo, de la poesía, con los de la filosofía, etcétera. Y creo que éste es un rasgo que ha singularizado enormemente nuestro catálogo.

Volviendo a la pedagogía, cuando hablo de hacer pedagogía, en el sentido clásico, en el sentido helénico, me estoy refiriendo a que es muy importante que el editor sepa que aquello que está ofreciendo a los lectores debe crear estados de perplejidad en los otros, porque de todos es sabido, y sobre todo de la buena pedagogía, que eso es lo que procura y facilita la transmisión de un conocimiento a los otros. Esa facilidad que se nos da, también nos implica éticamente. El editor tiene que escoger entre mucho, una parte de ese todo, y hay que ser muy cuidadoso a la hora de elegir esa parte y someterla a la intemperie de los otros, porque a veces se pueden malograr cosas, incluso diría que vidas. Yo opino que en general los libros y alguno en concreto, y de hecho tengo testimonios, pero no vienen al caso, porque sobre este tema podríamos externdernos horas y más horas, y no solo los publicados por Pre-Textos, aunque también, han salvado la vida de varias personas. Me parece que eso es algo muy hermoso que podemos también propiciar los editores, de ahí que tengamos que llevar mucho cuidado y, desde luego, ser muy rigurosos en la aplicación de un criterio de excelencia.. Por ejemplo, la noción de independencia entre comillas. Lo de «editores independientes» fue una expresión que se sacó de su chistera un querido colega, al que considero mi hermano mayor, Jorge Herralde, que decía que los independientes éramos los últimos mohicanos en esto de la edición. Yo le corregía y, esto se lo he dicho personalmente: «Jorge, estás totalmente equivocado, es decir, nosotros somos los editores más dependientes que hay». Por eso yo prefiero la fórmula de «editor literario». Y somos de los más dependientes que hay porque dependemos necesariamente de una cuenta de resultados y dependemos de los bancos, de que se nos fie, o de que no se nos fie, y demás. De todos es sabido que en los grandes grupos editoriales sus negocios exclusivos no son hacer libros; el hacer libros obviamente es una parte alícuota en una estructura empresarial mucho más compleja, así que esos gupos son los verdaderamente independientes. Es decir, tienen la plata suficiente para hacer lo que les dé la gana y colonizar también un espacio, el espacio de los libros. Yo creo que la responsabilidadde todos nosotros, de los escritores y los lectores, el preservar un espacio de bibliodiversidad necesario como son las librerías. Creo que se preserva ese espacio también sabiendo exigir, los profesionales del libro, lo que escogen para poner en sus vidrieras, para sus mesas de novedades, etcétera. Yo creo que en el *continuum* que establecemos nosotros entre autores, editores, lectores es necesario asimismo saber escoger a los otros. Es decir, no dejarse llevar por esta especie de tsunami al que estamos acostumbrados en los últimos años, en el que por fortuna sí se da una gran oferta bibliográfica, pero yo, pese a ser un gran defensor de la bibliodiversidad, he reparado en que cada vez salgo con menos libros de una librería, quizás porque sea cada vez más mayor, más resabiado. No ha sido el caso chileno, puedo confirmar que de Chile he salido con muchos libros; creo que me llevo una maleta llena de literatura chilena, y muy gustosamente. Y me he encontrado aquí con grandes profesionales que incluso envidiaría para España. Con esto no quiero decir que en España no haya profesionales del libro o buenos libreros, los hay, pero son una especie en extinción. Otra cosa que diré es que queráis a vuestros escritores, porque a mi juicio los países que no cuidan o no quieren a sus escritores son países enfermos. Nada más.

Chefjec

Narrar la mitad incierta

Presentación de Federico Galende

La obra de Sergio Chejfec, como en su momento la de Manuel Puig, la de Gombrowicz, la de Di Benedetto o la de Saer, tiene para mí la particularidad de haber transformado un modo de concebir la literatura en Argentina. Se trata de un narrador muy delicado, a quien conocí años atrás, treinta años atrás más o menos, una tarde de invierno en la librería Ghandi, en cuyo sótano Chejfec organizaba unas pequeñas jornadas culturales. Aquella vez llegó el cantante Gian Franco Pagliaro: llevaba una bufanda blanca –lo que me permite deducir que era una tarde de invierno- y Chejfec tuvo que interrumpir la conversación que teníamos para atenderlo. Me estaba diciendo que en Argentina nunca se había escrito un buen libro sobre Borges y que días atrás había estado en la librería un poeta chileno cuyo nombre no recordaba. El poeta chileno era más o menos, medio anticuado, muy nerudiano, me dijo. Por entonces yo nunca había estado en Chile ni tampoco estaba en condiciones de saber que un día me mudaría a vivir a este país, pero la situación, aleatoria o insignificante, quedó flotando en esa mitad incierta, en esa especie de acción menor despojada de despliegues. Después pasó el tiempo y supe que Chejfec había enviado su primea novela, *Lenta Biografía,* a una editora que se comprometió a leerle una página por día: pasó un año completo sin que tuviera noticias, y como los días del año doblaban las ciento ochenta páginas que tenía el manuscrito, consideró que la editora no había cumplido con su tarea y retiró la novela.

No sé por qué menciono estas cosas, son recuerdos sin

importancia, pero lo curioso es que de algún modo tienen que ver con la forma en que escribe Chejfec, donde las situaciones quedan detenidas y el tiempo se espacializa, se convierte en materia. Estos recursos los fui comprendiendo a medida que iba leyendo sus libros, probablemente a contrapelo de la mecánica discontinua que él aplicó siempre a sus escenas, pues yo leí primero *Lenta Biografía,* después *Moral*, *El Aire, Los Planetas,* y así sucesivamente. Digo a contrapelo porque si algo distingue la forma de escribir de Chejfec es justamente un desarme de la sucesión, del encadenamiento entre causas y efectos. Tal vez por eso resulta tan difícil recordar, después de haber leído uno de sus libros, sobre qué trata la historia, pues con lo que uno generalmente se queda es con un conjunto de escenas o de situaciones puras, detalles o nimiedades plagados de un oscuro humorismo.

Doy algunos ejemplos: en *El aire,* Barroso ve de repente cómo la gente cargada de paquetes en los brazos señala algún objeto en la vidriera con la punta del pie; en *Teoría del ascensor*, el narrador describe al empleado de la panadería al que ve siempre de espalda, cuando se da vuelta para cortar el fiambre. La espalda oculta una parte del ancho mostrador donde está apoyada la rebanadora. Cuando el cliente le indica jamón o mortadela, él se inclina hasta perder casi su cuerpo dentro del refrigerador, retira la pieza, da media vuelta y comienza a cortarla. El narrador concluye: "se podría decir que yo, como tantos otros, lo conocíamos más de espalda que de frente".

Sería sencillo mostrar que en esta escena del panadero, como sucedería con Saer o Di Benedetto, la descripción posee la singularidad de no subordinarse a la acción, pero acá nos encontramos con algo más y yo creo que este "algo" tiene que ver con el modo en que la comicidad de un detalle particular resulta inescindible de la tristeza que nos asalta a partir de una pequeña escena muda. Expliquémoslo así, sin separarnos de la escena de la panadería: después de esperar un rato, el narrador le pide al empleado que le guarde dos canillas porque tiene que correr a buscar a un colega al aeropuerto. "Comprar dos panes tiene su épica particular", le comenta al viajero, insinuándole que lo acompañe a la panadería. "Como también la tiene comerlos", responde el viajero, quien seguramente está con hambre".

Pero entonces el narrador piensa esto: comerlos sería muy fácil, porque de este modo uno sabe cómo termina la historia; en cambio yo estaba en la mitad incierta de la adquisición.

Mitad incierta: creo que es esto lo que está en el corazón de la narrativa de Chejfec. Barroso, uno de sus personajes, camina desorientado por la ciudad y de pronto se detiene ante la situación de dos niños pequeños que lloran. Pasa un rato y aparece su madre, se abrazan los tres y estallan en un llanto más fuerte aun. La "mitad incierta" de la adquisición se transporta aquí a un tipo de percepción infantil, a una percepción que es parte del tiempo mítico, del tiempo en sí: al no existir el futuro, un intervalo corto de soledad puede ser experimentado como un abandono eterno. Procediendo de esta manera, el escritor se comenta a sí mismo desnudando su proceso, formado por la autosuficiencia de situaciones que duran, que se materializan en una especie de presente absoluto. Si quisiéramos emplear sus propias palabras, diríamos "todo parece estar a punto de ocurrir –la mañana, por ejemplo-. Y al no ocurrir nada se instala un suspenso sin desenlace. Todo el mundo sabe que la noche es un espacio vacío, por lo tanto la costumbre clausura el suspenso. Entonces no queda nada, cada acción surge autónoma, independiente del entorno. Y así los años se escurren"

Si a propósito de esto evocáramos el itinerario que va de Auerbach a Ranciére, donde lo que entendemos por realismo sufre algunos retoques, propios de los que se corresponderían con el tránsito que va de la literatura de Balzac a las películas de Béla Tarr, nos encontraríamos frente una nueva disposición narrativa en la que los personajes no son ya el resultado de un anudamiento determinado entre causas y efectos, no son los protagonistas de una historia que es real en sí misma, sino formas sensoriales a las que les suceden emociones y percepciones, animales a quienes las historias les ocurren. Siempre tuve la impresión de que precisamente en esto consiste el realismo de Chejfec: en mostrar a las pequeñas historias actuando

en el cuerpo sensorial de los personajes, motivo por el que su tiempo es el de los acontecimientos materiales puros.

Estos acontecimientos materiales puros diferencian dos modos de ver: un modo relativo, que como señala Rancière sitúa lo visible al servicio del encadenamiento de las acciones, y un modo absoluto, que otorga a lo visible el tiempo que requiere para producir su propio efecto. Creo que se podría decir que el imaginario narrativo de Sergio Chejfec está formado por el ensamble de estas situaciones que duran y se toman todo el tiempo para generar su efecto de visibilidad. Por eso en *La experiencia dramática* (este es mi último ejemplo) Felix, el protagonista, contempla desde muy lejos en medio del río algo que lo impresiona mucho: sobre un hombre que está de cara al río, inmóvil y contemplando el paisaje, cae una pesada rama que otro hombre carga a sus espaldas. La rama parece recién caída o arrancada, el hombre la descarga varias veces sobre el cuerpo del otro, pero lo importante aquí es que, como la descripción ha suprimido la proximidad, pareciera que la escena se desarrolla sin sonido y en cámara lenta, ralentizada precisamente a causa de la distancia desde la que la percibe el protagonista. La descripción es extensa, se desarrolla a lo largo de varias páginas, de modo que uno no ve la escena desde el punto de vista del protagonista, ve al protagonista viendo esa escena, ve cómo esa escena entra lentamente en la mirada del protagonista.

Esto es muy difícil de hacer, muy difícil de sostener al menos, pues cualquier otro narrador perdería la paciencia o se apresuraría a contar todo con mayor rapidez para que el lector no lo abandone. Chejfec en cambio no hace estas cosas, es un escritor de verdad, un tremendo escritor, para mí uno de los diez escritores más interesantes en la historia de la literatura latinoamericana.

Cuando vemos la escritura temblar

Sergio Chefjec

El título que he escogido: "Cuando vemos la escritura temblar", pretende ser más gráfico que descriptivo. En realidad, me refiero a los efectos de ese temblor, que por otra parte, llamo temblor de manera figurada. No es un temblor consecuencia de una impresión fuerte, del miedo, el frío o algún etc.; acá, el temblor viene a representar la hesitación. Digamos con un poco de teatralidad probablemente cursi, la vibración epitelial de la duda y, más profunda, la de la inseguridad. Como ven, quiero decir que no se trata de una categoría.

El temblor en sus posibles formas y manifestaciones sobre la escritura puede ser considerado un factor, un cuadro, un tic o hasta un recurso; o quizás también, como todo, puede ser considerado un motivo. Pero lamentablemente no es una categoría de la crítica ni de la técnica de la composición narrativa.

Miremos los alrededores de la palabra "hesitación". Hay una zona noble, de afecciones morales complejas: la perplejidad, la vacilación, la incertidumbre, la inquietud; y hay otra zona pedestre, de circunstancias habituales: la desconfianza, la duda, la inseguridad, la indecisión. Podría haber más hallazgos de un lado u otro. Esto es posible porque la hesitación denota también, a diferencia de las otras voces, un estado físico: un trance corporal que se manifiesta en términos de temporalidad, porque para cumplir su función hesitante, o sea, de resistencia y trance de cambio hacia otro estado, o regreso al propio, como circunstancia debe ser breve, titilante; aparecer y enseguida desaparecer.

Uno podría decir que la hesitación apunta a predicar una acción incapaz de realizarse o una decisión que no se toma. O una palabra que no se termina de pronunciar. La hesitación vendría a ser algo parecido a un tartamudeo de la voluntad.

Trance que a veces está asociado con la escritura, y por extensión a la palabra "letra". La letra hesitante; suena casi a lugar común. ¿Qué se quiere decir con eso? La letra hesitante remite a letra temblorosa; pero por extensión, a una escritura insegura de su desarrollo discursivo, o verbal; no sólo respecto de su desarrollo plástico, o sea, la traza caligráfica.

La hesitación puede entonces representar la duda, la inseguridad de quien escribe. Puede representar el tortuoso debate interior asociado a la expresión individual –por ejemplo, ¿qué palabra poner?; ¿cómo transmitir una conmoción dada?--. O también, la hesitación puede sugerir una suspensión menos urgente, de rango circunstancial, una duda digamos superficial de la escritura o de la expresión.

No sabemos cómo seguir, dudamos, la escritura es hesitante. Ignoramos si una palabra se escribe de un modo u otro. Dudamos frente al teclado o lápiz en mano. No sabemos cómo iniciar la frase que muestre lo que queremos decir; dudamos, hesitamos.

La hesitación puede aludir también a una serie de momentos mínimos, ajenos a la conciencia, relacionados con el pulso, a veces; y con el propio debate interior asociado a nuestras sub ideas, intuiciones o nociones lábiles que nos permiten orientarnos entre la espesura de la confusión, cuando –a veces--, escribimos.

Mucho podemos decir de la hesitación, pero ahora quiero hablar de la hesitación referida, aun cuando no en todos los casos se la verbalice de ese modo. Quiero decir, cuando vemos dudar a quien escribe, vemos la escritura temblar. A veces, los autores se ven llevados a representar sus dudas, o hesitaciones, como una forma de modelar una verdad que funcione como soporte del relato.

Según mi opinión, esos son momentos de máxima tensión literaria, porque el discurso adquiere un tono suspendido, en términos literales, como si dramatizara su naturaleza artificiosa,

inventada, o hasta impostada. La hesitación, podría decirse, sugiere una negociación entre lo que se dice y la forma como eso es dicho; o sea, la hesitación revela una incomodidad frente a la forma, cuyos rasgos no parecen los adecuados para contener aquello que se busca decir.

Como ven, la hesitación y todas sus palabras cercanas tienen una estrecha relación con el tono. A grandes rasgos, estamos acostumbrados a pensar el discurso textual como una transacción entre lo que se dice y el cómo se dice. El tono vendría a ser la moneda de esa transacción. Como toda moneda, es intangible, representa un valor. El tono es esencial, pero esquivo. El tono es la relación que el discurso establece con lo que está refiriendo, más concretamente con el material.

Pero no voy a hablar del tono, sino de la hesitación y sus palabras vinculadas. Voy a referirme a ejemplos de autores latinoamericanos bastante conocidos. Y con ello me permitiré cierta violencia, la de considerar esos fragmentos o actitudes como ademanes narrativos específicos, un poco aislados de las obras en los que aparecen.

*

En 1996, Mario Levrero publica *El discurso vacío*. El relato de la minucia cotidiana y la neurosis del escritor, había estado presente en textos considerados laterales dentro de la habitual lateralidad de este escritor. *El discurso vacío* se relaciona con textos más breves como Diario de un canalla o Apuntes bonaerenses, y tematiza, en parte, un intento de mejoramiento interior --moral o espiritual--. Y se apoya, como relato que busca explicar su mismo desarrollo, en una relación paradójica. La paradoja se inscribe en una serie de pares dicotómicos. La mano y el cerebro, el sabio y el tonto, etc.

Poco satisfecho con su vida y su conexión espiritual con el mundo, el narrador intenta cambiar, en el sentido de hacerse más virtuoso. Para ello encara unos ejercicios caligráficos que buscan una nueva y mejorada letra. Puede parecer un chiste, pero para Levrero fue en serio. El cambio de letra, supone apoyándose en cierta bibliografía no del todo elevada o autorizada --como ocurre por lo general con Levrero-- traerá cambios en la conducta. Levrero es conciente del conductismo de su estrategia, pero en ese momento no está en condiciones de someterse a mayores, extensas y probablemente inciertas experiencias psicoanalíticas. La letra cursiva, la escritura manual, supone, ya es lo suficientemente introspectiva –como, por otra parte, lo es en Levrero el resultado: el texto en sí--.

Por lo tanto, escribe a mano queriendo lograr una grafía legible, una nueva caligrafía de proporciones armónicas. Ahora bien, Levrero advierte que, al esmerarse en el trazo, el resultado es en general bueno; pero cuando se distrae y *escribe* pensando en aquello que le interesa escribir, lo que maquina en ese momento, o cuando narra la propia deriva de la distracción, vuelve a la denostada letra habitual como si se tratara de una condena.

Levrero da a entender que el discurso debe ser vacío (de sentido compositivo, de contenido y de utilidad literaria) para que la letra alcance una forma benigna y, consecuentemente, para que la escritura manual, como ejercicio y práctica, posea alguna virtud terapéutica sobre el mundo interior del individuo –de él en este caso--. Sirviéndose de esa vacía discursividad, el autor parece proponer un tipo de non-sense, o de escritura automática, pero en otros momentos se acerca más a la idea de una escritura subyacente; escribir por otro, a través de otro: una réplica, un doble o una fuerza oculta.

A la vez, el planteo interesado es subyacente; el discurso propone la ilegibilidad, o en todo caso la inutilidad, como sentido, de aquello fuera del estricto ejercicio de caligrafía, que consiste en un entrenamiento de precisión motriz y enderezamiento de formas interiores desviadas. ¿Cómo conjugar los extremos de letra correcta e incomodidad, digamos, espiritual? La letra correcta, estilizada, no sólo tiene efectos terapéuticos por su equilibrio y belleza, sino porque su ejercicio representa una educación individual, un esfuerzo orientado al mejoramiento. Los obstáculos, límites y contriciones moldean la voluntad, templan el espíritu y retribuyen el esfuerzo. El del esfuerzo virtuoso es un principio con el que Levrero entabla una pelea constante; no porque busque denostarlo, sino porque cree en eso con lo más profundo de su ser, y al cual, en la medida en que no logra asumirlo, pese a sus intentos, termina sucumbiendo.

Esta idea de mejoramiento interior proviene de un axioma leído años atrás en las *Selecciones del Reader's Digest*, que en cierto modo se convertirá en leit motiv de la continuación de *El discurso vacío*, o sea, "El diario de la beca" correspondiente a la mayor parte de *La novela luminosa*. El diario

de la beca viene a ser la versión maximizada y proliferante de los iniciales ejercicios caligráficos "vacíos" del autor. Hay en ellos un compromiso casi único: escribir lo que se le ocurre, con una sola condición: que sea también lo que le ocurre. ¿Pero qué le ocurre? Uno puede decir: probablemente como a todo el mundo, a Levrero le pasa de todo. Sin embargo, tiene un esquema gracias al cual puede oscilar entre la experiencia concreta, física, y el significado que descubre en ella, no siempre uniforme, tratando de sacar partido de ambos campos, para alimento de la narración y probable consuelo moral. Ambos formatos –la experiencia cotidiana (el orden de lo trivial-problemático) y los significados profundos (los deseos y aversiones a cuyas fuerzas se somete)— componen la mecánica que empuja el relato.

Levrero muestra aquella virtud que lamentaba no tener Alejandra Pizarnik, el don del relato; como decía ella, la posibilidad de contar y describir ("quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa"). Ambos escritores escenifican la incomodidad, pero el aparato de Pizarnik es vetusto pese a las múltiples alternativas a las que recurre (diario sentimental, literario, de viajes, de lecturas, de impresiones, etc.). Estas convenciones van asfixiando el diario paulatinamente, al someterlo a regímenes esporádicos pero siempre esquemáticos.

Uno podría sostener que la resistencia, o interés, de Pizarnik reside precisamente en la contradictoria impregnación de las convenciones, a las que sin embargo siempre sucumbe y fuera de las cuales no construye alguna voz auténtica. (Es relevante la pregunta que efectúa acerca de Aurélia, de Nerval: "¿Cómo es posible que estando loco se haya expresado mediante un estilo sereno, dulcísimo? Me pregunto qué sucedería si todos los locos recibieran una cultura clásica".) Sólo en los últimos años aparecerá la increpación más elocuente del diario, la relacionada con el acento y la lengua argentinos, y su eventual carencia, aunque más como lamento que como baluarte.

Pizarnik, recurrió a ejercicios de escritura con la mano izquierda --al igual que otro autor, Néstor Sánchez, a quien enseguida me referiré--. Cuando lamenta en sus diarios la dificultad para escribir prosa, recuerda la fantasía infantil del lápiz mágico como un ideal de escritura instantánea. Una máquina de escribir no mecánica, tan solo providencial. El lápiz mágico es el sueño de casi todo escritor. Por un lado, la escritura autónoma, involuntaria pero verdadera; por el otro la escritura resistente a cualquier tipo de material: cada cosa, cualquiera sea, portando la marca indeleble de la forma. El lápiz mágico es la deliberación última y la inocencia extrema.

Un escritor "lápiz mágico" es omnipotente; no alguien que puede escribir todo, sino quien convierte todo lo que escribe en su propio régimen sin pérdida de energía; y sobre todo, un escritor que jamás vacila, alguien cuya escritura no tiembla. Levrero, que se esmeraba por superar la "angustia difusa" para alcanzar el "ocio" que le permitiera crear, advirtió (maña o treta de veterano) que el lápiz mágico era la misma incomodidad; que nada hay detrás o debajo, escondido, cuando se escribe. Que la profundidad, si existe, aparece después.

Néstor Sánchez es otro ejemplo de disciplinamiento caligráfico, y físico en varios sentidos. El "Diario de Manhatan" (en La condición efímera, Paradiso, 1988) son las páginas de un homeless, ex escritor, llevado a reinstaurar el aprendizaje escriturario. Sánchez decido llevar un diario con la mano izquierda, como una forma de regresar a la infancia de la escritura. Escribir es un punto de apoyo, como dice; el único punto de conexión entre su pasado y el presente "en situación de calle", como se diría ahora. Pero escribir con la izquierda es sobre todo regresar a la experiencia física de los primeros años, cuando el dibujo de cada palabra significaba una crispación. Los obstáculos, las imposiciones y los esfuerzos funcionan como sostenes de continuidad.

Pasan los días, y Sánchez se impone nuevas restricciones físicas, ahora alejadas de la escritura. No usar guantes en el frío de enero; tener las manos lejos de los bolsillos; no cruzar las piernas en ninguna circunstancia; al cruzar la calle, subir la vereda opuesta siempre con el pie izquierdo. Llegado un momento, Sánchez hará todo con el flanco izquierdo, condenando su cuerpo a una perpetua incomodidad. Las restricciones continuas se complementan con los desafíos; uno de ellos, exitoso al primer intento, es dormir en el peligroso barrio de Harlem.)

Como es lógico, el único espacio privado en el breve texto de Sánchez es el propio cuerpo; por ello es inevitable que la intimidad se recorte a cada momento sobre la ciudad (la calle, el clima, el azar urbano, las regulaciones), tal como ocurre en los relatos de locos o marginales. Por un lado,

está la voluntad individual, más o menos firme, y la serie de pruebas corporales autoimpuestas; y por otro lado, está el cuerpo de Nueva York y sus contradictorias escalas. Ambos cuerpos son escritos por las mismas restricciones y dusas

El breve relato de Sánchez se construye a partir de la ausencia de mediaciones y refugios materiales (es un escritor sin gabinete, sin espacio de escritura, sin techo); por lo tanto, la experiencia no encuentra sitios de transición hacia la esfera privada, la cual, como existe de modo obligado, debe replegarse tras el esfuerzo corporal para ponerse de manifiesto; debiendo ser entonces una mera expresión.

Ahí hay un mundo de hechos sugerido y a medias revelado, que se apoya en las acciones obsesivas de los vagabundos: el plano de la vida subjetiva sin herramientas emocionales, sin lugar de intimidad, dominado por las condiciones de su privación, o sea el mundo de los rituales privados sin sitio dónde fijarse, excepto el recoveco, refugio o escondite. Por contraste, la incomodidad de Sánchez tiende a la abstracción. El mismo cuerpo funciona como una célula de peticiones y reparos morales; en el extremo opuesto del arco, la ciudad turbulenta y maliciosa que domina voluntades a través de los flujos económicos y espacios comunicacionales.

*

Menciono ahora otro tipo de hesitación menos física y más cerebral, en el sentido de creativa, que bordea el campo del procedimiento. La voz que narra duda del carácter de aquello que está describiendo. Dice, por ejemplo, "Es la tercera vez que intento este relato, esta tragedia, esta parodia" (La comedia del arte, p. 19). Cinco páginas después, señala: ""No se confundan estos renglones con borrador, boceto o notas para un desarrollo ulterior; la forma que va adquiriendo el relato responde a lo enunciado." (Pag. 24). Quien escribe es Adolfo Couve, a mediados de los 90. Relato, tragedia, parodia, borrador, bocetos, notas. Uno podría decir que es la enumeración más atinada de los formatos incluidos en la caja de herramientas de un escritor contemporáneo, que está tan modelado por los esquemas de género (relato, tragedia, parodia) como por las nociones de la escritura semi privada (borrador, bocetos, notas). Couve no llega a mencionar esas dos palabras que representan el campo de fuerzas de la narrativa de estos años (o sea, por un lado la novela, por otro lado el diario); sin embargo, se instala en el problema desde el exterior, con la discreción de una supuesta ajenidad.

Cuando Couve dice "la forma que va adquiriendo el relato responde a lo enunciado", es como si asumiera el ejercicio de Levrero en un registro diferencial. El sujeto que escribe se pliega a los mandatos de la sucesión escrita, que oscila entre la letra contingente de la nota y la escritura amoldada al género. Son dos, también, los tiempos. El tiempo de la historia y el tiempo de las versiones. El narrador dice que escribe la historia de Camondo --el pintor personaje de La comedia del arte--, una historia de la que escribió versiones, en cierto momento dejadas de lado. Dejadas de lado aunque presentes, porque hace constante referencia a ellas. Las versiones están descriptas en pasado (es el "yo escribí esto, lo otro, etc."); la historia definitiva, digamos, está en presente. Esto ocurre más allá de los propios tiempos de la acción de la historia, que pertenecen al pasado. O sea, Couve hace actuar a Camondo en el presente de su relato, aunque las acciones pertenezcan a la prehistoria de la escritura y a la historia de la representación.

Uno puede decir, el truco, técnica o magia de los tiempos narrativos; o capas de algo parecido a pinturas. Pero también se podría decir, el solapamiento de las intenciones, que se visten de indecisión, idas y vueltas y hesitaciones varias respecto de la historia, las estrategias para contar, y los hechos verdaderos adosados (si son tales). Porque en La comedia del arte se nos cuentan, en principio, dos historias. La historia del relato (los fallidos y el actual), en presente, y el tercer relato, que vendría a ser el de los hechos reales, contados sin intención de alegoría ni adorno, en pasado. El narrador se sirve de las referencias al relato original, para mostrarse "económico": el sistema de referencias a ese primer relato otorga una garantía agregada de verdad. No hace las cosas más reales, pero sí con más efecto de realidad.

Hay un momento clave, en que la historia parece revelar uno de sus temas. Es cuando Camondo, luego de una ardua jornada de trabajo frente al mar, coloca el cuadro que ha pintado frente al paisaje para ver si ambos tienen las mismas características: si la pintura se diluye en el paisaje, si el cuadro, del marco hacia adentro, transparenta la tela. Esta preocupación mimética, que parece ser el ideal absoluto de la estética pictórica de Camondo, se revierte también sobre el relato que Couve intenta tornar más mimético

cuanto más elaborado o barroco resulta en su juego de primeras versiones y profundidades.

*

Ahora me gustaría pasar a una escena de los Diarios de Emilio Renzi. En 1974, Piglia viaja a China; este viaje ocupa unas pocas páginas del diario. Piglia visita a Kuo Mo-Jo, anciano poeta que, en desgracia bajo la Revolución Cultural, sólo puede caligrafiar, con exquisito arte, poemas de Mao. Piglia pone atención durante la entrevista a los movimientos de Kuo, vacilantes debido a su condición física, y los de sus asistentes, siempre listos para sostener al anciano.

La observación de Piglia es doble; por un lado, hacia el diálogo con el poeta, que se desarrolla a través de un intérprete, y por otro hacia el avance escénico de la entrevista, con distintos jóvenes orbitando alrededor del maestro. La conversación es un guión que se recorta, no siempre coordinadamente, sobre la propia escena física, un poco farsesca, protagonizada por los dos escritores, en la que intérprete y asistentes parecen extras de un ritual dramatizado. Cuando llega el momento de la despedida, la mirada de Piglia se detiene en la mano temblorosa con que Kuo dedica un ejemplar de poemas de Mao, caligrafiados por él.

Esta escena posee el enigma pigliano de la escritura, que también exhibe un momento de inseguridad y alerta. Como saben sus lectores, la ficción de Piglia instala el acto de escribir en el centro de todo relato. El escribir material, sometido a reglas ambientales y a condicionantes físicos e históricos. El relato refiere una u otra historia, pero siempre debe estar componiéndose ante la mirada de lector. Es una condición de su propia ficción: sin escena física de escritura no hay relato.

Así, la entrevista con Kuo parece una más de las heterogéneas situaciones de escritura material que los diarios de Piglia van dosificando con vocación de memento y como clave de la confianza que este autor tenía en la empiria. En general se trata de situaciones anticlimáticas: algo denso ha pasado o está por pasar. Pese al escaso grosor de esta anécdota comparada con otras de escritura, la visita al poeta chino tiene la fuerza que deriva de la distancia cultural.

Entonces tenemos un momento en que la escritura, precisamente porque ocupa un lugar central en lo anecdótico y en lo conceptual, se torna muy difícil de precisar. Por un lado, el trazo tembloroso de Kuo, que debe ser sostenido por los asistentes; por el otro, el significado de esa escritura esforzada, consagrada a escribir poemas de otro, aunque con eximia dedicación. Conociendo las circunstancias de los últimos años de Piglia, esta escena de escritura asistida adquiere un valor indicial y simbólico.

La convaleciente navegación tuvo similitudes con la escena dilatoria con que se describe a Kuo. La asistencia solícita, la brigada de personas organizadas para ayudar a escribir. A medida que la ayuda se hacía más necesaria y exigente, con más desvelos y esfuerzos logísticos, aumentaba la levedad de Piglia, como si la remisión física se tradujera en una presencia más evidente y paradójicamente más abstracta. Como experiencia concreta, supongo que ha sido uno de los procesos de composición literaria más complejos e intrigantes que se hayan realizado –y como tal merecería un registro y estudios específicos--.

La famosa máquina de escritura de Piglia, terminó siendo en su caso la máquina que acompañó a la enfermedad contra la muerte. La relevancia de las escenas de escritura y la importancia que Piglia asigna a la faceta entrópica de la literatura --representada por borradores, papeles fronterizos, escrituras provisionales en general y vicisitudes reales o imaginarias--, se relaciona estrechamente con su ideología literaria materialista, cuestión que está mucho más allá de la reivindicación de una literatura vitalista. Más bien la curiosidad intelectual y reflexión analítica se potencian cuando describe casos en los que la literatura es asumida como refutación narrativa contra los discursos sociales dominantes; no de un modo declamativo, sino sobre todo a través de la construcción y la combinatoria de registros.

*

"¿Un día será esta historia mi coágulo?" (p. 14, La hora de la estrella). Esta novela de Clarice Lispector, narrada por un individuo llamado Rodrigo, está construida a partir de un máximo y polifacético temblor. La hesitación del narrador es múltiple: frente al material que se propone describir, frente a la forma más apropiada o lícita de hacerlo. Pero duda también ante los personajes y las anécdotas, porque en ocasiones ignora la verdadera naturaleza de lo que dibuja, y otras veces ignora el significado cierto de lo que ocurre. La incertidumbre respecto de los hechos y los sentidos marca el tono de la novela; por oposición, como si se tratara de una forma orgánica que precisa alcanzar su propio equilibrio, esa

incertidumbre predica acciones y circunstancias cada vez más recortadas y, digamos, brutales.

También la novela dice: "Medito sin palabras y sobre la nada. Lo que me confunde la vida es escribir". La frase pertenece a Clarice Lispector y es la antesala de *La hora de la estrella*, el llamado "Prólogo del autor". Si alguien quisiera tomar el famoso narrador-director de *La hora de la estrella* como un ser aparte, alejado de la autora, estas palabras lo desmentirían. La única concesión de Lispector a una división entre sujeto del enunciado y de la enunciación pasa por el género del emisor, gesto con que más bien señala, me parece, su implicación profundamente emocional con la historia; apropiarse de una voz de hombre como forma de subsumir aún más a Macabea en la inconsistencia de su indiferenciación.

"Lo que me confunde la vida es escribir". La confusión se proyectará sobre el narrador a lo largo del texto, pero también sobre los materiales que elige para contar una historia tan precisa como vaporosa. Desde los posibles títulos para esta obra, acotados y climáticos al mismo tiempo, hasta las intrusiones del narrador en la conciencia de los sujetos, como si fuera un narrador de Henry James enloquecido en medio de la subjetividad posmoderna, podría tomarse toda esta novela como paradigma del régimen fantasmal de la literatura cuando la propia escritura duda de sí misma.

Porque sabemos quién escribe la historia de Macabea, pero no sabemos quién habla. Esa persona está confundida todo el tiempo: ¿Macabea existe o no? No es del todo una de sus habituales sirvientas (de Clarice Lispector), a quienes ausculta en enternecedoras y torturadas crónicas de periódico. Sin embargo, Macabea resulta alguien que podría estar cocinando su comida y limpiando su baño mientras escribe. No lo dice, claro. Por eso la confusión es necesaria y llega hasta el punto en que contamina la naturaleza del personaje de Macabea, proyectando sobre su figura una condición distinta, de otro color e intensidad.

Se trata de la confusión sobre su misma existencia, una duda que jamás podría tener al narrador-director, y sin embargo se revierte desde su objeto: Macabea no conoce su cuerpo e ignora el significado de la vida; pero está a merced de sus señales, como también de todos los relatos sociales que pueda tener a la mano, incluyendo el minutero sistemático y las pastillas de cultura de Radio Reloj. Ambas confusiones se proyectan recíprocamente: el narrador observa a Macabea en su delirio de anomia: por ejemplo, cuando ella se mea de impresión al ver el rinoceronte, o cuando distingue platos voladores en el cielo de las calles vacías de su barrio. Y a su vez, Macabea no da la talla como personaje, es demasiado inconsistente en su obligación de acercar al narrador algo claro que lo oriente o ayude en su tarea de mediador.

Acaso Lispector haya precisado crear ese narrador confundido a la medida de ella, para así rodear en un juego de aproximaciones y alejamientos, la naturaleza insidiosamente animal de Macabea. Así pasa por momentos de identificación y de absoluto extrañamiento; es como si en *La hora de la estrella* hubiera dos emisores: el escritor que redime a Macabea de su anomia salvaje y mortal, y el no-escritor, que no concibe mayor honestidad y gloria que la de sospechar de sus héroes, aún a costa de la legibilidad.

*

Otra forma de duda o hesitación pasa por un trato documental de la experiencia y su sensibilidad. En relatos de Lorenzo García Vega, ingredientes clásicamente proustianos se deconstruyen y reorganizan de un modo en esencia físico, para materializarse en la composición como objetos. El desarrollo textual se asocia a circunstancias del pasado, como si el narrador estuviera a la búsqueda de elementos útiles y representativos de la historia que va a usar. Estos desvíos o detenciones en los mismos objetos que convoca, son un modo alternativo y personal de diseñar el relato.

Cada recuerdo y objeto en general que rescata del pasado o del presente -- su textura, color, luminosidad, su contexto, su condición en general-- es considerado desde varios ángulos para decidir si vale la pena incluirlo en la escena que se dispone relatar. Obviamente es una coartada, porque el autor termina describiendo no solamente aquello que se propuso sino los obstáculos, ciertos o no, que para hacerlo encontró en esos objetos. El método de este escritor anfibio oscila entre la exaltación y la incertidumbre, pone en entredicho el significado de lo que cuenta porque la premisa de su estrategia es que, en primer lugar, uno sólo está seguro de lo que cada cosa no es.

Varios de sus libros hacen parte de una autobiografía dinámica y otros incorporan experiencias vividas. Con el paso del tiempo, una vez que la vida se hizo escritura, lo escrito se ha

vuelto vida. Un ejemplo de ello es Playa Albina, el lugar de leyenda donde se vive y desde donde se escribe. Lo que más me llama la atención de García Vega es cómo los hechos del pasado continúan vigentes mientras son recuperados, están vivos, adquieren el estatuto de lo simultáneo, siempre son mencionados en su carácter de señal alerta, como si nunca hubieran dejado de ocurrir, y como si el verdadero encargo de la literatura fuera actualizar el recuerdo y someterlo al mandato de un presente constante.

Hay un pequeño libro que García Vega publica en 2010,: *Son gotas de autismo visual*. Gotas, autismo, visual. El título ofrece algunas claves. No me refiero al autismo, esa condición psicológica o social con la que los narradores de García Vega se han ido familiarizando de libro en libro, de cuyo carácter son emblemas arquetípicos el portero de Gucci o el bag boy del Publix, sino a la idea de gotas en el sentido de unidades independientes y serializadas, repetidas pero autónomas, como los párrafos y desvíos del autor; y también me refiero a la promesa de visualización, en tanto naturaleza o escena previas al texto que deben ser organizadas de un modo, antes que legible, visible. Porque el narrador de estas *Gotas…* no tiene ningún problema en anunciar que estamos frente a construcciones plásticas, unidades visuales en las que se combinan elementos heterogéneos de manera más o menos autónoma, o más bien, de manera tributaria de los roles simbólicos que han asumido, pero autónoma una vez que han pasado a formar parte del nuevo dispositivo visual.

Así, en el comienzo el libro anuncia la primera escenografía. García Vega está en su casa. Ve el reloj sobre la mesa, ve la hora indicada, ve las agujas, ve la madera que lo rodea. Ve todo separado y junto al mismo tiempo. Los elementos pertenecen a naturalezas distintas, pero coinciden en el encuadre. Luego pegará sobre la pared varias tapas de libros, fotografías, recortes de colores, reliquias del pasado. Es un comienzo dedicado a exhibir el dispositivo del autor, ya que más adelante esas operaciones físicas de poner, agregar, pegar, recortar, quitar, reemplazar, etc., serán menos anunciadas y estarán más implícitas. En cierto modo, el libro vendría a ser la descripción del proyecto de un artista plástico, o de un escritor convertido en documentalista que no quiere renunciar a la palabra escrita pero valora más la elocuencia de lo físico y lo tangible. Porque el pasado, esa copiosa veta de premoniciones y experiencias que cuando se lo convoca anula la sucesión cronológica para flotar en la constante duración proustiana del recuerdo, ese pasado no es obediente, se manifiesta a los saltos, o más bien a los tumbos, vapuleando al autista que ha tomado como sujeto y víctima.

Alguien admirado por García Vega, mencionado en este y otros de sus libros, Joseph Cornell, puede alumbrar la personalidad estética, y en parte el procedimiento, del vecino de Playa Albina. En primer lugar están las famosas cajas cornellianas, o cajitas, cuya forma de elaboración, al usar materiales heterogéneos --ya sea simbólicos, documentales o meramente arbitrarios--, tiende a ser recreada en estas *Gotas…*; y en segundo lugar está el valor icónico que la misma instalación asume para el artista. Porque así como para Cornell las cajas eran una vía para representar un autoexamen, que gracias a las mediaciones de los objetos y su sucinta escenografía miniaturizada, develaba y ocultaba, oscilando entre la confesión y el secreto, de modo similar para García Vega, la construcción de esos paisajes visuales despliega una gramática de la revelación y el ocultamiento.

No es para nada secundario que García Vega ignore, según dice, el significado último de los episodios a través de los cuales él mismo se cuenta. La construcción verbal de García Vega funciona como el soliloquio de quien busca representarse subrayadamente, pero con un contado y casi mudo inventario de anécdotas. Es digamos, el sujeto escaso, el pobre en experiencias que precisa invocarlas reiteradamente y en términos de profundidad. De ahí la repetición de motivos y secuencias, como si se tratara de barajas recurrentes.

Creo que en esta forma de acumulación ecléctica, un poco a destiempo por lo lenta y elástica, pero que al final se manifiesta de manera urgida, porque no de otra forma se pone de manifiesto la expresión de García Vega, o sea, como un precipitación nerviosa, se esconden las claves de los episodios que dan vida a las ficciones autobiográficas de este autor. La misma naturaleza de las anécdotas impone una representación tipo "instalación verbal", o discurso visual como da a entender García Vega.

Una de las preguntas más interesantes e intrigantes que ofrecen sus relatos (aunque en realidad, cómo llamarlos: ¿narraciones, piezas, alegatos, prosas, derivas, comentarios, ensayos?)

pasa por la relación inarmónica que hay entre lo dicho y lo que se ha querido decir. Es un simple malentendido que convierte a García Vega y a su escritura en algo extrañamente vigente y atemporal. Es como si hubiera asumido un programa de impugnación sistemática de Lezama Lima, quizás uno de los últimos y más grandes escritores con plena confianza en las posibilidades de representación de la lengua.

García Vega se propuso relatar la decepción, dentro de ella la imposibilidad de hacerlo, incluso como decepción, frente a cualquier narración. Lo que queda, entonces, son las dudas y las intenciones. Pero como se sabe, es imposible confiar en las intenciones de los escritores, menos aún en las dudas. García Vega lo sabe; por ello se propone construir objetos con palabras.

A modo de ejemplo, leo para provecho de los presentes, los dos párrafos finales de *Gotas…* Es como si la descripción de los hechos venciera a la narración. No otra cosa apreciaban los surrealistas; aunque en este caso es más real.

"Pero, ¿qué fue lo que se hizo para poder fabricar todo lo que acabo de enumerar? Pues bien, lo que se hizo fue muy sencillo: primero se introdujo, dentro de una cajita, una imprevisible, sombra táctil; después se estableció –por supuesto, dentro de la cajita—la relación con un teléfono que no sonaba; y entonces todo quedó –al oscurecerse, más y más, el soñado montón de oscuridad--, súbitamente fabricado.

Así fue la cosa, aunque no se entienda, ya que todo esto, producto de una fabricación sencilla, no deja de estar bastante enredado."

En su momento, la pregunta que muchos comenzaron a hacerse frente a piezas y acopios como los de Cornell fue dónde comienza y termina lo que puede ser considerado obra. Es la misma pregunta que proponen los textos de García Vega, porque son piezas textuales que no se han concebido como obras, y sin embargo inevitablemente lo son.

*

Hemos visto ejemplos referidos a algunos autores hesitantes, cada uno a su modo. No son los únicos que exhibieron o tematizaron dilemas durante la escritura. Pero si me detuve en estos casos ha sido porque me parecen emblemáticos respecto de algo que recorre lo literario desde hace bastante tiempo. Prefiero hablar de lo literario más que de la literatura. Lo literario tienen una resonancia menos institucional, es más amorfo, puede ser una práctica ignorada, también anómala. También, claro, tiene aristas complicadas.

El temblor proyecta una presencia fantasmal sobre lo discursivo; todos podemos imaginar la sensación de asistir al efecto del pulso tembloroso sobre la escritura. El temblor recorre la literatura como el fantasma del comunismo recorre Europa según el Manifiesto Comunista. Claro, no es nuevo. Me refiero a la escritura que, desde el interior de su práctica encuentra en la dificultad de su propia construcción las posibilidades de un régimen diferente, hecho de anomalía y excentricidad. Diferente respecto de la habitual distinción entre géneros, naturalmente, pero también diferente respecto de las condiciones propias de su asertividad como discurso. Uno podría decir, cuando aparece el temblor, la hesitación textualizada en la superficie del papel o de la pantalla, ello indica una incomodidad, en primer lugar, pero sobre todo un régimen de discurso y de representación que no está contemplado en las herramientas habituales de expresión y circulación discursiva.

Creo que, en un sentido amplio, esos movimientos de la voluntad y de la conciencia muestran, no siempre directamente, una insatisfacción o incomodidad de la misma literatura respecto de lo que ella está llamada a decir. Y de algún modo, supongo también, la atención sobre estos casos nos brinda la posibilidad de verificar otras líneas, linajes no tan fuertes, circulaciones alternativas, formas de lo literario que interpelen de otro modo lo que ocurre y contra lo cual no tenemos palabras que se encadenen bien.

Rodríguez

Algo más que rayas de tinta en un papel

Gabriel Rodríguez

Conversación con Álvaro Bisama

Álvaro Bisama: Hace casi una década me tocó entrevistar a Gabriel Rodríguez para la revista *Qué Pasa.* En ese momento él y Joe Hill, su guionista, estaban trabajando en su cómic *Locke and Key* (2008-2012). No solo se encontraban en la mitad del proceso, sino que esto también coincidió con la filmación de su primer piloto televisivo para Fox, basado en la serie, a cargo de Mark Romanek, el mismo que había dirigido algunos videos de *Nine Inch Nails* en la década de los 90. Ocho años después *Locke and Key* tuvo un segundo piloto para el servicio de streaming Hulu y ahora acaba de ser confirmada como serie para Netflix. Entremedio de eso, Gabriel terminó de dibujarla y no es difícil anticipar el resultado como una obra mayor, compleja y sofisticada. Un relato que aguanta muchas lecturas y aún así no se agota. Gabriel se embarcó después en otros proyectos, entre ellos un número especial de *Superman* (2014) y se ganó el Premio Eisner por esa maravilla que es su *Little Nemo* (2014). A esto hay que sumar que el año pasado debutó como autor completo (guión e ilustración) de la saga de *Sword of Ages* (2017-2018) siempre publicado por la editorial IDW.

Uno de los asuntos interesantes y complejos del trabajo de Gabriel, es la pregunta presente una y otra vez en su trabajo: ¿Qué significa contar historias? ¿Qué significa narrar? Todo eso está en *Locke and Key* pero viene de sus primeras creaciones, cuando hacía la adaptación de la serie televisiva *CSI*, siguió en sus colaboraciones con Clive Barker y permanece ahora en *Sword of Ages;* su último trabajo.

Así, el oficio que despliega en *Locke and Key*, *Little Nemo* y en *Sword of Ages* tiene que ver con esa búsqueda, sobre la pregunta por la experiencia de lo humano y cómo narrarla. Para quienes venimos del ámbito literario es algo particularmente interesante. Por ejemplo en *Locke and Key* se torna en una gran reflexión sobre Shakespeare, específicamente sobre *La Tempestad*. Esta es una introducción algo improvisada, pero me gustaría encausar la conversación en torno al trabajo de contar historias, el arte de narrar.

Gabriel Rodríguez: En primer lugar, es un honor estar aquí, particularmente importante en tiempos como los de ahora, establecer espacios donde discutamos de creatividad y de las posibilidades de la creatividad. La única forma cierta de crear riqueza sobre la experiencia humana parte por el desafío de tomar la nada y convertirla en algo, partir de una página en blanco y terminar construyendo un libro donde una persona puede tener una experiencia sensorial, involucrarse en una historia, descubrir a través de un momento de silencio en su propia intimidad, lanzarse a imaginar un mundo imposible.

¿Qué es contar historias? Es algo que uno se pregunta todo el rato cuando se dedica a esto, porque al final es algo que no tiene ningún sentido y tiene todo el sentido. El oficio de artista de la historieta es de los pocos que si se analiza de forma cuerda, es algo que carece de todo sentido. Es un desastre económico. Es lento, el manejo logístico de producir una revista es una pesadilla, los editores viven con úlceras, porque están sometidos a todos los vaivenes y caprichos de los autores y los autores nos obsesionamos con cosas que nos quitan el sueño, nos quedamos trancados en tonteras. Yo siempre he escuchado el cuento de cuando Travis Charest dibujó *Las Armas del Metabarón* uno de los libros para *Les Humanoïdes*.

A.B: Con un guión de Jodorowsky.

G.R: Sí. Charest se comprometió a sacar ese libro en 6 meses y lo terminó en 6 años. Aunque tampoco lo terminó, lo tuvo que terminar otro dibujante, porque llegaba un momento en que estaba tan obsesionado en cómo dibujar la bota del Metabarón en una viñeta que estuvo trabajando una semana en la bota y no había nada que hacer. El editor terminó colapsando. Al final el libro se completó y salió. Esas son cosas imponderables que hay en esto y todo tiene que ver con cómo uno hace que la historia cobre vida. Para mí una de las cosas más fascinantes que tiene hacer cómics es darse cuenta que para el lector, una vez que logra involucrarse con la historia, percibe que esos personajes, que no son más que rayas de tinta en un papel con color digital, son personas que le transmiten emociones, le comunican cosas y le hacen cuestionarse cosas íntimas.

Uno de los motivos por lo que entré a estudiar arquitectura fue porque yo era absolutamente incapaz de sacar adelante proyectos a largo plazo. Fue un ejercicio de autoformación que fue fundamental para el resto de mi vida. Yo enfrento los proyectos de cómic con la misma lógica con la que aprendí a afrontar los proyectos de arquitectura En el caso de *Locke and Key* es mucho más evidente porque la casa (Key House) es un personaje más de la historia. Entonces lo desarrollé así: hice un modelo de arquitectura Key House; hice un modelo 3D, que usé para hacer todas las perspectivas; y terminé desarrollando la planimetría completa de la casa. De hecho el año pasado,

cuando empezaron la preproducción del piloto para Hulu con Andy Muschietti, lo primero que el director de arte me pidió: "¿Me puedes dar los planos de arquitectura de la casa?".

En el caso de *Locke and Key*, el cómic partió en base a un concepto que Joe Hill le presentó a la editorial IDW, donde yo llevaba nueve años trabajando desde que partí haciendo las adaptaciones a cómics de la serie *CSI*. El fundador de IDW, Ted Adams, había leído una recopilación de cuentos de Joe, que se llamaba *Fantasmas* y le habían encantado varios de los cuentos. Llegó al libro a través de una recomendación de Neil Gaiman. Joe entonces fue a IDW con dos o tres propuestas y una de ellas era *Locke and Key*, que era la historia de esta casa embrujada con llaves mágicas, en que se daba el escenario para que se resolviera un drama familiar. Les encantó y me la encargaron. Con Joe hicimos un primer intercambio en el que me mandó un *pitch* de dos páginas donde venían dos párrafos que explicaban cuál era el plot general de la historia de *Locke and Key* y otra en la que venían los siete personajes principales, el arco narrativo bien descrito en dos o tres líneas. Me dijo: "Ve lo que puedes hacer con esto". Le mandé bocetos de los personajes que a él le encantaron y ahí empezó un proceso que duró seis años y medio y no paró nunca.

Conocí a Joe en persona recién cuando terminamos el primer arco de *Locke and Key*, y *Welcome to Lovecraft* se publicó como un tomo recopilatorio. Fue la primera vez que me invitaron a una Comic-con en San Diego. En IDW no sabían de quién era hijo, porque Joe lo había mantenido en secreto para iniciar su carrera de escritor sin que nadie se enterase que su padre era Stephen King. De hecho, cuando yo llevaba un mes trabajando en *Locke and Key*, él publicó *El traje del Muerto*, su primera novela, que fue best seller en el *New York Times* y alguien salió con el soplo de que era hijo de King. Ahí les dio un infarto a los editores de IDW y al agente de Joe, que no sabía tampoco.

Así llegamos al diseño del personaje que yo considero que es el personaje principal de *Locke and Key:* la casa. Para hacer Key House, Joe Hill me mandó la foto de la portada del libro de Ray Bradbury, *From the Dust Return* y me dijo: "Quiero una casa con esta onda". Yo ahí de inmediato me di cuenta de que iba a ser complicada arquitectónicamente. Me dio la impresión que tenía que ser un espacio contenedor muy laberíntico para la construcción de la casa, que es donde se desarrolla toda la parte tormentosa de la interacción familiar de la historia y un espacio muy gigante y amplio alrededor, que era como una escenografía amplia a todo lo que iba ser la construcción de la aventura de la historia, a forma de metáfora a través del proyecto de la casa.

Locke and Key tiene como ochocientas sesenta y seis páginas de cómic, más cuarenta portadas. El total, sumando todo el arte adicional que tuvo que desarrollar de dibujo, de diseño, de dibujo para las ediciones especiales y de portadilla, son más o menos 1000 páginas de dibujo. El tiempo promedio fue por lo menos de diez horas de trabajo neto diario, así que en *Locke and Key* hay diez mil horas de trabajo de dibujo invertido en seis años y medio. Yo compartí mi vida con la familia Locke en simultáneo con la vida de mi familia por seis años y medio, así que en ese sentido me saco sombrero por mi señora y mis hijos que me soportaron. Trabajé en mi casa, porque coincidió con la parte inicial de la niñez de mis dos hijos menores. Hubo hartas páginas que estuvieron dibujadas con niños sentados en las piernas, mientras yo estaba hincado en la cama dibujando arriba de un tablero.

El pueblo de Lovecraft está basado en un pueblo muy cerca de donde Joe vive. Yo Tuve harta suerte; cuando Joe me mandó las imágenes de referencia, me vino a la mente que esto era muy parecido a muchas zonas del sur de Chile. Me mandó algunas fotos de muelles y cosas así y pensé en Puerto Montt y Chiloé. Me apropié del pueblo de Lovecraft con bastante facilidad y con el resto de la historia también me pasó, porque creo que esta lógica de las historias dinásticas familiares es algo muy latinoamericano. De alguna forma *Locke and Key* tiene mucho de *La casa de los Espíritus*, posee mucho de ese tipo de fabulación. Ahora, entiendo que en el caso de Joe siendo hijo de quién es, el concepto de la dinastía, de acarrear un nombre, de recibir una herencia, es algo que le es muy propio. Entonces, su experiencia personal y mi experiencia cultural engancharon muy bien para entre los dos darle vida al mundo de esta historia.

Lo único que trabajo en digital es el color, porque eso de verdad es una herramienta que permite desarrollar cosas muy sofisticadas en poco tiempo pero para el dibujo yo sigo funcionando con papel y lápiz. Me di cuenta que me demoro lo mismo, dibujando en digital y en papel y cuando uno dibuja en papel, además de hacer la página tú te quedas con el original. En realidad, la industria del cómic funciona con que uno hace

el dibujo, escanea el archivo, lo manda, eso se usa para publicación, pero el dibujo original queda como tuyo.

Tratando de dibujar más rápido *Locke and Key*, reduje los tamaños de los originales pensando que le iba a poner menos detalles a los dibujos, y después me di cuenta de que terminaba dibujando la misma cantidad de información pero más en chiquitito, entonces se hacía más difícil todavía. Así que, de hecho, para *Little Nemo* y *Sword of Ages* volví a trabajar en un formato más grande. *La Tempestad* está acá, la obra de teatro de Shakespeare. Es un *spoiler* escondido. Joe puso esta escena muy al comienzo de la historia y de alguna forma, resume lo que fue el desarrollo de los capítulos finales de *Locke and Key.* Es la viñeta clave, lo que pasa es que hay casualidades que van aportando algo a la obra. Yo leí *La Tempestad* después y me hizo mucho sentido, yo traté de tomar el trabajo de Joe como la referencia literaria más restrictiva, para hacer mi trabajo gráfico lo más abierto y libre posible.

En *Sword of Ages* me demoré un promedio de dos días por página, pero a veces tú tienes los *splash pages*, o páginas dobles en las que fácil te puedes demorar siete días. En ese sentido yo estoy bien orgulloso en la forma que se desarrolló *Sword of Ages*. En el caso de *Locke and Key* logré en general, dibujar entre quince y dieciséis páginas al mes, salvo en el último volumen, porque ahí hicimos de frentón cosas bien complicadas en términos de puesta en escena, con las que con Joe nos tomamos más tiempo para pensarlas.

Después de toda esta experiencia de vida que fue hacer *Locke and Key* por seis años, me ofrecieron hacer algo totalmente diferente: rescatar el mundo de *Little Nemo en el país de los sueños* para hacer un cómic para todo público, donde se rindiera un homenaje a esta obra maestra que es el *Little Nemo* de Windsor McCay. Me lo ofrecieron y yo me tiré a la piscina al tiro. Nunca pensé que podría llegar a tener la posibilidad de trabajar con algo así y tuvimos además la tremenda suerte de que el escritor a cargo de este proyecto fue Eric Shanower, que es también escritor y dibujante de cómics.

El cómic original empezó a publicarse en 1903, así de antiguo, y si uno mira al día de hoy las páginas de McCay, lo que el tipo hizo en términos de construcción de mundo, de narrativa gráfica y de explotar el potencial técnico de lo que el papel impreso con línea y color podían lograr; yo encuentro que hasta el día de hoy es revolucionario. Fue el encargo más aterrador que me han pasado nunca en la vida, porque que te digan "OK, hagamos algo con el *Little Nemo* de McCay", es entretenidísimo pero por otro lado es peligroso; tú te mandas un "vacunazo" y el nivel de *bullying* que puede llegar a recibir es espantoso. Yo creo que hay que tener un grado de responsabilidad bastante grande y afortunadamente yo en ese momento la tuve.

Me tomé un periodo de dos meses en solo diseño y estudio de personajes. Me permití un nivel de trabajo y de detalle que *Locke and Key* nunca me había permitido. En *Nemo* me demoraba un promedio de tres días por página. Afortunadamente, para hacer este cómic, conté no sólo con el trabajo de Erick como escritor; sino que además conté con la colaboración en el color de Nelson Daniel, autor chileno y también un dibujante y colorista completo, uno de los artistas visuales más importantes del cómic.

Busco todo lo que pueda servirme. En ese sentido, uso de referencia mi biblioteca de cómics, hago mucha navegación en Internet y me hago en un comienzo archivos completos, separados por carpeta, de referencias para diseños de personajes, referencias arquitectónicas. En eso agradezco la formación de la escuela de arquitectura. Trato de ser metódico a la hora de hacerme un mapa de referencias de todo lo que pueda necesitar. Por ejemplo, teniendo claro lo que visualmente quería hacer con *Sword of Ages*, guardé todos mis libros de Moebius, para no ver ninguno mientras dibujaba. Quería dar con ese tono pero sin copiar el dibujo. Casi todo *Sword of Ages* funciona con viñetas horizontales, apaisadas en que se le da mucha importancia a la construcción de fondo. Al tratarse de un diseño de fantasía, es súper importante que construyas con la mayor completitud y credibilidad posible el entorno en que se desenvuelven los personajes. Ahí mi formación de arquitecto también me pena. Y0 sé que tengo un plus en la hora del manejo de construcción de espacio, ya sea de edificios o de paisajes, eso te permite jugar con la idea de horizonte. Creo que es una cosa que tiene que ver con una cosa atávica que uno percibe la realidad, cuando tú construyes el horizonte de un mundo, ese mundo se te hace creíble y habitable, entonces yo traté todo el tiempo de que el horizonte apareciera como un personaje de *Sword of Ages.*

De Biasi

Nostalgia del papel
Presentación de Evelyn Erlij

El escritor argentino Damián Tavarovsky, traductor de Flaubert y apasionado de su obra, dice en *Literatura de izquierda* que para el autor de *Bouvard y Pécuchet* la escritura era un juego, un experimento con el que hizo estallar la tradición literaria. La novedad, apunta Tavarovsky, es que esa ruptura viene dada por un modo de escribir, es decir, por el estilo y ya no por el tema, la moral, las costumbres y la historia. La literatura pasa a ser una lucha, "la sintaxis como campo de batalla y la frase como territorio en disputa", y tal como en una guerra, los muertos, los heridos, los damnificados –que en la escritura vendrían a ser los borradores, las palabras tachadas, las correcciones y las anotaciones al margen– dicen tanto o más que el relato del triunfo o la derrota final.

En la escritura, como en el arte contemporáneo, el proceso de creación se convierte en parte de la obra, y es ahí donde se instala el trabajo de Pierre-Marc de Biasi: en esas decisiones de micropolítica literaria, como las llama Tavarovsky, en la obra entendida como un proceso.

Podría decirse que es un creador polifacético: es especialista en crítica genética, en Gustav Flaubert y en la historia del papel; es escritor, investigador y artista plástico, pero todos esos caminos están unidos por inquietudes similares. Maxime du Camp, amigo de Flaubert y director de la *Revue de Paris*, solía decir: "la literatura puede dividirse en dos escuelas diferentes, la de los miopes y la de los présbites. Los miopes ven por los bordes, le dan importancia a cada cosa porque cada

cosa se les aparece aisladamente (...) Los présbites, al contrario, ven el conjunto, en el cual los detalles desaparecen para formar una suerte de armonía general". Siguiendo esta idea, la obra de Pierre-Marc de Biasi es la de un miope, la de un artesano que trabaja los detalles y la materialidad, ya sea a partir de la crítica genética, la escultura, la pintura, la instalación artística o la historia del papel.

Puede ser una observación antojadiza, pero no extraña que venga de Francia, un país obsesionado con la conservación material de la memoria, donde las placas conmemorativas abundan, donde se teme que las bibliotecas públicas, que cada año reciben más de 40 mil libros nuevos, pronto no serán capaces de conservar ni de difundir sus fondos. Francia es la cuna del papeleo y la bucrocracia, el país donde los inmigrantes ilegales son los "sin papeles", uno de los pocos lugares del mundo en que los medios impresos sufren, pero sobreviven. No es mi intención idealizar –hay grandes librerías que cierran y editoriales que agonizan–, pero en esta era digital, hecha de e-mails, códigos QR, ebooks y un sinfín de soportes invisibles, a los franceses todavía les queda algo de nostalgia por lo tangible. Pierre-Marc de Biasi es una suerte de fetichista en un mundo cada vez más desmaterializado, pero un fetichista que ha levantado interrogantes esenciales.

¿Cómo se ejercerá la crítica genética cuando hoy casi nadie escribe sobre un papel? ¿Será una disciplina a cargo de unos *geeks* que se dedicarán a estudiar cuántas veces un escritor hizo click en el botón "deshacer", cuántas palabras borró o cuáles son las fechas de creación de las versiones de un texto?

Para los lectores y estudiosos présbites, la literatura escrita en una pantalla no cambia absolutamente nada: el resultado es un libro impreso y bien empastado; pero no pasa lo mismo con los miopes, para los que ven bien de cerca. "Pese a que siga siendo literatura, las condiciones materiales de la escritura se filtran, o al menos gotean como una cañería rota, en el ánimo de un texto", dice el escritor chileno Gonzalo Maier en *Hay un mundo en otra parte*, donde también afirma, con razón, que Proust no podría haber escrito *En busca del tiempo perdido* "sentado en una de esas sillas ergonométricas, tan grandes y feas, frente a la pantalla de un gigantesco Pentium III, que "los poemas de Vicente Huidobro resulta imposible imaginarlos en Word, inevitablemente subrayados con una ondulante línea roja. Y que "*La novela luminosa*, de Mario Levrero, en cambio, solo podría haber sido escrita en una copia pirata de Windows 95".

En *El último lector*, Ricardo Piglia dice que la materialidad de la escritura tiene efectos inevitables en el estilo poético de un texto; que Kafka, por ejemplo, decía que las teclas no servían para la escritura personal, sino para la burocracia, para los textos despersonalizados y anónimos, ya que para él la escritura tenía un ritmo corporal ligado a la respiración, a los latidos, una pulsión que, según creía, se pierde cuando la mano se aleja del cuerpo. A veces escribía con lápiz y otras con tinta, y aunque no se sabe si eran dos momentos o dos versiones de un texto, una más definitiva que la otra, al menos queda ese espacio para la conjetura: el papel, a diferencia de la pantalla del computador, permite acceder a una historia en tiempo real de la escritura, a una suerte de guión del proceso que dio vida a una obra e incluso a la biografía del autor. Algo así como la arquología de la palabra escrita: los manuscritos son los fósiles, los huesos, las huellas materiales por las que se accede a la obra de los que ya no están.

Es un hecho que la pantalla nos simplificó la vida, que escribir en un computador es más práctico, ecológico y barato; que Google nos salvó del peso y la burocracia de las enciclopedias y los diccionarios, pero a cambio el tiempo histórico de la escritura se desconfiguró, el tono amarillento de una foto vieja o de una hoja apolillada se sustituyó por el blanco inalterable de la página de Word. "Cuando termine *Madame Bovary*, en un año más, te llevaré mi manuscrito entero, por curiosidad. Verás a través de qué mecánica compleja logro escribir una frase", le dijo Flaubert a su amante, la poeta Louise Colet, y me pregunto cómo se leerán esas huellas en la cultura digital, cómo será el patrimonio inmaterial a través del que se interpretarán las obras actuales.

La vuelta al mundo del papel

Pierre-Marc de Biasi

He decidido titular a esta conferencia "La vuelta al mundo del papel" porque es un material que va mucho más allá de la materialidad misma, es un soporte que está animado por una especie de intencionalidad. Nacido tres siglos antes de nuestra era, llega hoy a un momento crucial de su historia. Podemos afirmar que representa la imagen misma de la cultura escrita y su difusión a través de los libros, sin embargo, es evidente que hoy el papel está ante un desafío de dimensiones considerables con la llegada de lo digital. Dicho esto, es necesario recordar que se trata de uno de los productos industriales que permanece como uno de los pilares de la economía moderna. El mundo consume 400 millones de toneladas de papel cada año, la economía del papel representa el 1,4% PIB mundial, es decir, es mucho más que la producción de todos los aviones y la industria aeroespacial mundial; por lo tanto, incluso si el papel gráfico, el destinado a la impresión que es el papel tradicional, está amenazado por la irrupción del universo digital, podemos estar tranquilos porque seguirá siendo una materia crucial en el mañana.

Por otra parte, no es en lo absoluto seguro que lo digital llegue a destronar al papel para la conservación de las huellas escritas, hace dos años organicé en Francia una conferencia sobre la perennidad de lo escrito y había invitado al director del laboratorio de investigación más importante conservación de datos de la defensa militar. Su consejo fue simple: impriman libros. Frente al avance informático y la evolución de los software y la fragilidad de la conservación en ese ambiente insistió: impriman libros. Esto lo plantea un experto militar encargado de custodiar datos de vital y estratégica importancia. Cuando se trata de pensar en el largo plazo él sigue pensando en el libro.

Para hablar del papel es necesario hacer un gran viaje en el tiempo y reconstituir su itinerario desde que nació en el año 350 a.C en China e intentar comprender cómo es que terminó por dar la vuelta al mundo. Si se miran las enciclopedias, se encontrará que dice allí que el papel fue inventado en el primer siglo antes de nuestra era por un chino llamado Cai Lun, personaje que realmente existió, era ministro de agricultura del emperador que vivió hacia el año 100 de nuestra era y es considerado por los chinos como una especie de dios del papel; pero no es en lo absoluto quien lo inventó, sino que es aquel que transformó y mejoró las condiciones del papel en China. Para descubrir quién es el inventor, debemos remontarnos a cuatro siglos y medio antes de nuestra era, es decir a la época de la construcción de la muralla china, para encontrarnos con la invención del papel por los chinos como una especie de solución a un terrible problema que les acontecía: la conservación de su cultura escrita. En China la conservación de la cultura escrita se efectuaba por medio de materiales como la piedra, la madera, los caparazones de tortuga; pero el libro más corriente de China Arcaica es un libro de bambú, trozos de bambú planos, recortados para que se puedan trazar caracteres verticalmente, correspondiente al mecanismo de escritura chino; de hecho, se ligaban todos los trozos de bambú y eso hacía un libro. Era un ejercicio bastante barato, se podían escribir y crear libros a medida que se recorría un camino, sin embargo, eran terriblemente pesados. Se calcula que un emperador del siglo V a.C. tenía la obligación de mover 150 kilos de expedientes, y un gran poeta de la antigüedad china que se llamaba Mozi necesitaba tres carretones para cargar con su biblioteca de bambú. En resumen, los libros eran demasiado pesados y esto se aprecia en las múltiples quejas existentes en la literatura arcaica, sin embargo, había una materia mucho más fina y fluida que podría haber servido perfectamente bien, salvo por su

altísimo valor, que era la seda. Por lo tanto, se impuso en la mentalidad china la necesidad de encontrar una materia que fuese tan fluida como la seda y tan barata como el bambú, y eso resultó ser el papel. De hecho, el origen del papel tal y como los chinos lo inventan en el año 350 a.C. es una mejora de la técnica de la tapa, una corteza de árbol que se aplana golpeándola encima, hasta hacer una lámina muy fina; se encuentra en muchos museos precolombinos e incluso aún es una técnica utilizada en muchos lugares para hacer dibujos. Los chinos mejoraron esta técnica tomándose de la corteza del árbol de la seda (*Albizia julibrissin*, acacia de Constantinopla), reduciendo la fibra y transformándola en una especie de pasta, y es esta pasta la que da resultado a la hoja de papel, una hoja muy fina y resistente, hecha de fibras muy largas que permite una gran resistencia. Esta hoja de papel china va a ser una especie de milagro, el secreto que los chinos guardan durante mil años, además el papel funcionaba como una especie de símbolo del humano, es frágil pero resistente a la vez, hay un proverbio chino que dice "como si quisieras rajar una hoja de papel en el sentido contrario a la fibra".

La invención del papel va a asegurarle a China un adelanto considerable sobre todos los otros pueblos del mundo. En materia de cultura escrita el papel chino va a ser vendido por las caravanas que van hacia la ruta del oeste, como un material extremadamente escaso y caro. Hasta el siglo VIII de nuestra era, los chinos han sido capaces de fabricar esa materia rara, que la gente en ese entonces percibe como una especie de milagro de aquella era, debemos imaginarlo como un papel coloreado de rosa, de verde, de rojo o azul y que además posee un aroma característico. En resumen es un producto de lujo, un producto absolutamente snob.

China conservó el secreto del papel durante mil años y dicho secreto se encuentra ligado al ámbito de lo espiritual-religioso, pero también posee un carácter político. Para los chinos, el papel tiene un aspecto de desarrollo económico, así como espiritual. Es una materia ligada al ser humano, por ejemplo, en la fabricación de la pasta de papel, existe siempre una relación directa con el cuerpo del ser humano, se usan pilones para fabricarlo a mano e incluso pilones para pisarlo, pero siempre estableciendo dicha relación directa con la corporalidad de la persona que fabrica la pasta. Lo curioso es que los chinos manejaban perfectamente la tecnología de los árboles de levas para aprovechar la energía de los ríos, hubiesen podido instalar máquinas que fabricasen perfectamente la pasta de papel, no obstante, se niegan a ello, relegando a la fabricación de dicha pasta al ámbito de lo mágico. El papel está tan ligado a la religión que incluso, todos los países del sudeste asiático, incluido Japón, lo utilizarán para la difusión de la espiritualidad budista. Otra religión que va a poner fin a la hegemonía china sobre el papel es el islam.

En el año 751, el Islam que acababa de nacer y que ya había conquistado una parte de la cuenca del mediterráneo, cambia de dinastía comenzando con los Oméyades asentados en Damasco, por lo tanto era una versión más bien helenística y romana del Islam, dinastía que va a ser reemplazada por los Abásidas, que van a sustituir el centro del poder del imperio dentro de Damasco hacia Bagdad, es decir hacia Persia, y es a partir de este cambio de dinastía surge la idea de islamizar el mundo, idea que se mantiene hasta el día de hoy. Por ese motivo las tropas del profeta en dicho año, deciden partir a la conquista de China para islamizarla; como el emperador de China tenía muchas ganas de volverse musulmán envió un enorme ejército de mercenarios, produciendo una batalla cerca de Samarcanda, en donde los árabes logran la victoria, pero es la última respecto a su avance hacia el este. Finalmente, la bandera islámica flota sobre Samarcanda y los árabes descubren las enormes papelerías y los lugares llenos de cáñamo, uno de los centros chinos de fabricación del papel que los árabes se apoderan en ese momento. El poder central de los Abásidas comprende muy rápido, así como los chinos habían comprendido en su momento, que el papel puede ser un medio muy importante, sobre todo en materia de lucha contra la corrupción; porque la mayoría de los documentos que eran escritos en la época sobre soportes tradicionales, como las pieles de animales, podían ser alterados mediante el sencillo hecho de rasguñarlos o rascarlos, y por lo tanto un emperador enviaba un documento al otro extremo del imperio, por ejemplo en España, nombrando algún dignatario, podía estar seguro de que ese dignatario no iba a ser el mismo, porque el documento iba a ser alterado y el nombre de ese dignatario iba, eventualmente, a ser cambiado debido a la facilidad de dicha

acción. En cambio, si se intenta rasguñar al papel se produce un hoyo, por ende, no es posible adulterarlo o sustituir un nombre por otro y eso evita, en la administración de un imperio, los riesgos de corrupción o de falsificación de documentos, aunque después se aprenderán nuevas técnicas de adulteración en el papel, pero no en ese momento. En base a esto, los árabes descubren que es un producto de alto valor comercial y van a comenzar a establecer lazos comerciales con el occidente cristiano enemigo.

En occidente, el único soporte de la escritura en aquel entonces era el papiro egipcio que se difundía a los alrededores del mediterráneo y luego utilizan la piel de animal que es lo que conocemos como pergamino; pero el papel árabe, incluso si tiene una mala reputación por ser árabe y por ende infiel, presenta una gran ventaja y es que cuesta diez veces menos que el pergamino. Los italianos envían espías industriales para saber cómo se fabrica el papel en tierra árabe. De hecho, dentro de mis investigaciones me he llegado a formular la hipótesis de que los italianos enviaron al mismo tiempo espías al lejano oriente y a las tierras árabes, para saber de forma más exacta como se fabricaba el papel y a partir de esto, formaron una tercera generación tecnológica para fabricar el papel, efectuando un producto totalmente diferente. La fórmula para hacer la pasta de papel, originalmente a base de junco en la cultura árabe y de bambú en el caso de los chinos, fue transformada por los italianos, mediante un procedimiento mecánico (por lo tanto más rápido) en un papel mucho más fino.. Una de las cosas que cambió en el trayecto del papel desde China a Italia es justamente la manera de fabricarlo, al comienzo los chinos utilizaban casi solamente vegetales para fabricar la pasta de papel, pero luego Cai Lun dijo que obtendría un papel mucho más resistente si se empleaban trapos y cuerdas para obtener una pasta mucho más resistente. Los árabes, en cambio, guardaron el secreto chino considerando que la única manera de fabricar papel era a base de viejos trozos de tela y los italianos heredaron esta concepción; debemos prestar atención a este detalle porque va a cumplir un rol muy importante en la historia de la fabricación del papel.

El papel italiano aparece en el año 1250, es el material aceptable y cristiano con el cual la cultura escrita va a encontrarse en una situación totalmente nueva cuando aparezca la prensa. En 1450 el encuentro entre la imprenta y el nuevo papel italiano va a posibilitar el renacimiento, pero lo más sorprendente es que si el renacimiento fue posible en base a los libros hechos en papel, fabricados sobre una base textil, también fue posible debido a una revolución que se produjo en la moda en el siglo XIII. Hasta ese siglo el pueblo se vestía exclusivamente con lana, delgada en verano y más gruesa en invierno, lo que suponía un problema porque con lana no se puede hacer papel. Es porque justamente en el siglo XIII aparece un nuevo tipo sociológico que son los burgueses, que quieren vestirse como los nobles, con cáñamo y lino, produciendo un aumento crucial de la cultura del lino. Justamente ese efecto de moda producirá un excedente de trapos de lino para poder fabricar papel. Podemos imaginar que sin ese cambio de vestuario tampoco habría existido el Renacimiento. Es la acumulación de trapos de lino lo que permitió la fabricación de los libros entre 1450 y 1550 que cambiaron la historia de la cultura occidental. Es un cambio de escala radical. Montaigne leía en un año lo que sus predecesores alcanzaban a leer en su vida entera. Por ende, surge una demanda exponencial de trapos entre el siglo XV y el siglo XVIII y habrá que ir a buscar todos los trapos existentes en Rusia para fabricar la enciclopedia de Diderot y d'Alembert. La producción de los miles de ejemplares de dicha enciclopedia agota absolutamente la producción de papel de toda Europa durante seis meses.

La fabricación del papel se vuelve un asunto bastante extraño, mientras la industrialización es cada vez mayor, el material para fabricar dicho papel es cada vez más escaso. Los molinos de papel italianos van a ser reemplazados por una máquina inventada por un ingeniero francés Louis-Nicolas Robert, ingeniero que reflexionó sobre el tema porque era el director de las imprentas reales francesas y tenía que vérselas con obreros que estaban siempre en huelga. Se propuso inventar una máquina que pudiese reemplazar al personal, usando la misma tecnología de la máquina que fabrica papel hoy en día a 140 km/h. Pero los planos de su máquina fueron robados el mismo día por un espía inglés que lo patentó en Londres. De esa manera las máquinas de fabricación de papel fueron inglesas en primera instancia, antes de ser francesas, sin embargo, el problema sigue siendo el mismo, había cada vez menos insumos, menos retazos

de textil, trapos, etc. Había que ir a buscarlos cada vez más lejos, es por eso que el papel a comienzos del siglo XIX es un material escaso y bastante caro, lo que hacía imposible imaginar un periódico, por ejemplo, que sea accesible a todo el mundo y que a su vez sea barato. Esto es un reflejo del carácter internacional de la historia del papel, y en el desarrollo de dicha historia cada país contribuyó con algún tipo de idea, en el siglo XIX va a ser la química alemana la que va a intervenir en la fabricación del papel.

Examinando bajo el microscopio los retazos de textil que conformaban la pasta de papel, los alemanes descubrieron que estaban hechos de celulosa y que dicho componente se encontraba en la madera y que a raíz de eso era mucho más barato encontrarlo en cualquier parte y en cualquier vegetal; y ese descubrimiento científico agregado a la intervención de la máquina de papel, produce una nueva etapa en la historia del papel que es la aparición del papel a bajo costo. Precisamente la condición que permite el surgimiento de la democracia de opinión, puesto que por primera vez es concebible imaginar un periódico cuyo precio sea accesible a los pobres. El precio del papel se divide prácticamente por cien y por lo tanto, donde un diario era publicado, a comienzos del siglo XIX en10.000 ejemplares, como el *Pettit Journal* por ejemplo, a fines de dicho siglo va a ser publicado a más de un millón de ejemplares por día, por lo tanto 10.000 ejemplares es el número de la elite, las personas que componen el poder, y un millón de ejemplares por lo tanto equivale a los lectores que son pueblo alfabetizado. Esto podemos verlo en el caso del asunto Dreyfus, que es un complot antisemita, denunciado por el diario *La Aurora* en donde Emil Zola escribe su famoso artículo o manifiesto "Yo acuso". El papel barato, por lo tanto, el papel de madera, constituye una revolución en el mundo occidental, marcando el comienzo de la democracia de opinión. Podemos decir que el papel incluso es la sustancia misma de la democracia, el voto, la ficha, el cartel, el cuaderno, son algunos de los elementos hechos de papel.

Hoy estamos frente a una nueva etapa en la historia del papel, puesto que ha encontrado un enemigo considerable en la desmaterialización de la información con la tecnología digital, los smartphones, las tablets, etc. Empleamos en correcciones y en producir textos que requieren cada vez menos papel, pero hay que recordar que el papel ha ganado otros desafíos, otras batallas venciendo al papiro, al pergamino y sobre todo logró industrializarse, dar la vuelta al mundo y representar hasta el día de hoy uno de los pilares de la economía mundial. El otro problema que enfrenta el papel hoy en día es la cuestión ecológica, una cuestión compleja y doble, puesto que los fabricantes de papel comprendieron que la única manera de asegurar su supervivencia era volverse cultivadores de papel, ellos mismos plantan sus propios árboles, produciendo un problema enorme de monocultivos.

A modo de conclusión podemos decir que el papel es un indicador de riqueza estricto. Un americano del norte consume 350 kilos de papel por persona anualmente, un europeo consume 250 kilos por persona anualmente, un africano consume quince kilos por persona anualmente y queda en pie la cuestión de los chinos, hace 20 años China consumía veinticinco kilos por año, y actualmente en toda la zona en que China está alcanzando un nivel de desarrollo europeo, también alcanzan un consumo de papel Europeo. Si China continúa creciendo a ese ritmo en quince años, solo en China se consumirán 400 millones de toneladas de papel, es decir la totalidad de la producción mundial, lo cual es imposible puesto que habría que plantar inmediatamente el doble de árboles para obtener esa capacidad de producción de aquí a 15 años. Por lo tanto, la única solución imaginable para el futuro es el reciclaje, reciclaje como cuestión fundamental en donde el papel es una de las materias más fáciles, puesto que se puede reciclar hasta siete veces la fibra de papel.

Así pues, esta es la aventura de la mundialización que nos ha llevado desde China hasta acá, en América latina, sin embargo es una historia que todavía no ha llegado a su fin y no sabemos bien lo que va a producirse en el siglo XXI. Por lo menos hasta aquí el papel ha ganado todos los desafíos que ha enfrentado.

Carson

Ni clásica ni rupturista, sino poesía expandida

Presentación de Verónica Zondek

Anne Carson trabaja con distintos lenguajes para exponer y ensanchar el alcance de lo que conocemos, capeando y sondeando así la ola de las circunstancias, las formas, los sonidos y las memorias. Desajusta las palabras, las tiembla y, ya sea sobre la página o sobre el escenario, logra abrir rendijas por donde el lector o el espectador entra en sus turbulencias y se inquieta. La palabra en cualquiera de sus manifestaciones y, en conjunto con otros lenguajes corporales, musicales, etc., es la herramienta con la cual Carson bucea en las profundidades de lo cognitivo. Todo suele quedar suspendido entre nieblas, tiempos y situaciones diversas que nos empujan a transitar por el mundo. Ese es el abismo por donde nos impulsa a recorrer lo objetivo y lo subjetivo, munidos de la precariedad que define nuestra condición.

Anne Carson nació en Canadá en 1950. Con sus libros ha renovado el lenguaje y la percepción. Ha sido becada, laureada y premiada muchas veces. Sus estudios universitarios los realizó en torno a las culturas y lenguas clásicas. Practica el oficio de traducir y también la enseñanza de lo clásico en distintas universidades de Norteamérica. Es una poeta en el más amplio y profundo de los sentidos.

El mundo clásico resulta ser para ella, el ombligo desde donde mira y lee lo que la rodea e inunda. En las fisuras de ese asedio interminable, se encuentra con el espejo que alimenta sus sentidos. El resto es aventura y viaje para el lector. Puedo decir, que leer a Carson es des-leer y adentrarse

en preguntas esenciales a la vez que ubicarse en lo político y lo contingente. Ella expande nuestra realidad a punta de formatos mixturados sin prestarle importancia alguna a la necesidad que tiene la Academia por definir los géneros del conocimiento intelectual y sensible. No le importa tampoco, si algo se define como clásico o como vanguardia; como poesía o como ensayo; como conocimiento acumulado o como intuición. Todas las formas anteriores se encuentran dentro de un mismo saco que la poeta administra según sus necesidades. Carson es lisa y llanamente una voz de mujer que, plagada de intensa mirada, ironía e historia, dice y se divierte diciendo. Con una lógica interna impecable, retoma de la urdimbre que deshace los hilos huachos, para tejer algo nuevo, como si el mundo hubiese nacido hoy y lo tuviese instalado en el pescuezo. Nada es baladí, todo se escribe con minuciosidad y avanza en línea directa a perforar lo conocido. Pareciera que su pasión por la escritura se encuentra ubicada en esa cornisa exacta del edificio, desde donde acechamos desnudos por el puro gusto de reventar el chaleco de fuerza que nos limita el movimiento y la capacidad de hilar una trama.

Su asunto en la poesía es indagar y cuestionar lo dado. Indagar hasta que duela. Así nos abre resquicios y deja a la vista lo antes oculto. Seducción, imaginación, conocimiento y crítica son algunas de las piezas del rompecabezas que Carson ensambla para involucrarnos. Su tránsito sobre la página es honesto y sin concesiones. Porque escribir resulta en pensar; en una travesía cuyas señas de ruta no son sino las que se ubican en la percepción; en una investigación que no tiene punto final. Carson lucha contra la imposibilidad de nombrar lo desconocido. No pontifica. La pregunta y la ironía es lo que permanece suspendido allí. Su asunto es atraer, envolver, hacernos reír o sonreír e inocularnos el bicho de la lectura. Es quizás, la presencia infaltable de la sonrisa cómplice de "Cheshire", la que mejor puede definir lo que nos aguijonea al leerla.

Su escritura apela a todos los sentidos e involucra un conocimiento culto. Se desliza de los clásicos a la psiquis de la contingencia, porque el pozo sin fondo de su materia, es un presente extendido donde el pasado habita y es actual. El tiempo y lo que ocurre en él, es tema fundamental para la poeta. Todo dependerá de dónde se detengan nuestros ojos; de cuál es la frontera que estamos por cruzar porque, la realidad para Carson, es y existe, en la medida en que ésta se mueve y fluye. Como el agua, como la vida. Quizás en un guiño a Heráclito, con las palabras ahí, a la mano, para atrapar con ellas algo del torrente misterioso y respirar.

Por todo lo dicho aquí, quiero entregar algunas señas de lectura que nos abran al impulso con el que ella explosiona la razón y descubre bellezas o retortijones de aullidos insondables.

Entonces, y a modo de puntos a palpar en una lectura:

1. sus temáticas son variadas e incluyen meditaciones profundas sobre el paso del tiempo, la literatura y la realidad; la autobiografía y los mitos; el amor, el deseo, la desesperación, el apetito sexual, el viaje y la muerte. Piensa a borbotones y estos se ordenan en una lógica propia de lo escrito. Es histórica, biográfica e intimista; enhebra brotes del inconsciente que se aúpan a historias humanas y de la vida cotidiana; usa al lenguaje y la palabra como herramientas de reflexión a la vez que cómo signos expuestos a la investigación; instala dudas en torno a la idea de lo definitivo; coloca al silencio como pertrecho central para acercarse al conocimiento. En definitiva, todo lo anterior se sumerge en el profundo misterio del tiempo que no es sino un devenir de la vida entre muertes, en ese antes y en ese después donde se encuentran los seres vivos y las historias.
2. mezcla lenguajes eruditos y cotidianos; reflexivos y expositivos; tipográficos y juguetones; teatrales, doctos o de la calle; reflexivos o intuitivos; conocidos o recién inventados.
3. es una poeta en contacto con lo real e inmediato, al tiempo que una creadora de historias y una buceadora de lo desconocido. Provista de lo dicho, da origen a un sentido de la vida.
4. mezcla lo académico con lo creativo y esto forma parte de su modo de ir tras el conocimiento. Ambos responden a una curiosidad básica que luego encuentra un lenguaje para decirse.
5. posee una fuerza motora que la impulsa a la

fragmentación; a conocer por intermedio de la desestructuración y los cortes. Como si moviera las piezas de un rompecabezas para llegar a un algo nuevo y relegible. Posee también un modo de internarse por matorrales desconocidos que la abren a la posibilidad de llegar a claroscuros. Nada parece definitivo en sus escritos y, sin embargo, éstos encuentran un sentido en esa búsqueda impulsada por el deseo que nos deja empoderados en espacios a los que antes no teníamos acceso.

6. la performance y la colaboración con artistas de otras áreas, densifica la lectura de sus libros con nuevos sentidos y goces. Al sacar su ojo y su control de lo escrito, permite que otros se sumen y ensanchen las búsquedas. Una movida de piso, que carga a sus escritos con un halo de misterio que se contonea sobre la cuerda floja.

7. Carson parece escribir inmersa en una aventura profunda donde la tontera humana se hace inapelable. Es así como logra que todo se torne significativo y contundente.

8. La sobriedad y precisión de su escritura hacen que cada palabra sea indispensable y, sin embargo, su amor evidente por el juego, hace que éstas pataleen al interior de un saco lleno de emociones, conocimientos y sentido del humor. Actúa como una gran animala que no conoce aún los límites del deber ser. Es así, como su lenguaje abre y cierra sentidos, pero líneas más o líneas menos, quedamos entre los barrotes de su jaula y seguimos las reglas de su juego. Esto hace que su escritura esté siempre en movimiento. Ahí, en medio de esa precariedad, es donde sus personajes se humanizan y nos conmueven, y oh sorpresa, quedamos expuestos a nuestra propia fragilidad; es justamente eso lo que los hace queribles. No hay buenos ni malos. No hay totalmente bellos o totalmente horribles. Hay sí, una ambigüedad que resulta de lo humano. Y nos toca a nosotros decidir dónde estamos y por dónde vamos. Es la realidad la que empuja a la creación y, es el lector, sea éste la autora u otro, el que inmerso en ese proceso, la carga con sentido. Esa forma de operar, hace que Carson nos sorprenda constantemente tal como suele suceder en cualquier juego serio, incluyendo el de la vida. Ahí comienza una larga caminata, un viaje siempre extraordinario atrapado entre lo bello y lo monstruoso, entre el dolor, el amor y la rabia que nos marcan a fuego.

9. su escritura siempre nos moviliza. Nos confirma y reafirma una ética de lo humano y en eso radica su potencia y su indispensabilidad. Leerla es un viaje surrealista a veces y otras, uno fenomenológico. Carson encontró los modos para potenciar el lenguaje y las formas de lo escrito. Digamos que, para alguien como ella cuya pulsión del pensar pasa por la escritura, no escribir puede resultar en asfixia.

10. la vibración que nos invade al leerla o al escuchar sus palabras, es lo que ahora quedará ante Uds.

Bienvenida Anne Carson

El desierto después de Proust, recital poético de Anne Carson

El libro *The Albertine Workout* (New Directions, 2014) es un listado de anotaciones de lectura en cincuenta y nueve puntos más un conjunto de apéndices referidos a *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Están centrados en uno de sus personajes: Albertine, sobre quien recae la atención amorosa del narrador. Sin embargo, apenas se comienza la lectura, o más bien, escuchando en vivo a su autora, Anne Carson, es posible advertir que se está ante un texto que es una compleja máquina de poesía.

Carson se esmera por escapar de toda etiqueta que de nombre al género literario que cultiva y al tipo de artista que es ella. Es, ante todo, una acérrima opositora a las definiciones. Esto es especialmente importante para comprender *The Albertine Workout*, que en español se ha traducido con dos títulos diferentes. Uno es de Jorge Esquinca como "Albertine, rutina de ejercicios", publicado por Vaso Roto en el 2015. Otro es del poeta Pierre Herrera, "La rutina Albertine" publicado en 2016 por Text Jockeys. El rechazo a las definiciones es justamente lo que pone en un terreno fangoso a sus críticos, pues no hay un acuerdo sobre cuál es el registro por el cual debe ser valorado este libro. Por una parte hay un grupo que considera que es crítica literaria disfrazada de poesía, otros sostienen que es poesía entrando al ámbito del discurso académico, un tercer grupo simplemente lo considera una forma híbrida (con todas las vaguedades que eso conlleva) y muchos otros sostienen que se trata de algo fenomenalmente nuevo.

En octubre de 2018, Carson tuvo dos presentaciones públicas en Chile. En una de ellas leyó parte de *The Albertine Workout* en la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño y la segunda fue organizada junto al Centro para las humanidades de la UDP en la Biblioteca Nicanor Parra, ahí leyó una selección de su libro *Red Doc* con su traductora, Verónica Zondek y dos estudiantes de literatura, Gabriela Alburquenque y Chris Atherton.

Ambas instancias pueden verse en la red en los siguientes enlaces.

Red Doc en: http://www.centroparalashumanidadesudp.cl/video-conferencia-de-anne-carson-en-la-udp/

Albertine Workout en: http://comunicacionyletras.udp.cl/conferencia-albertine-rutina-ejercicios-anne-carson/

A continuación se reproducen los apéndices de *Albertine…* escogidos por Carson para su recital en Chile. Algunos de ellos, aunque fueron seleccionados para ser leídos, finalmente, ya en el escenario, decidió no hacerlo por considerar que el recital se había extendido mucho. Aquí se reproducen también los textos que no fueron leídos (los apéndices 32, 33 a y b y el 34).

* * *

Apéndices de *The Albertine Workout* seleccionados por Anne Carson para Chile.

La rutina Albertine, Text Jockeys, Ciudad de México, 2016. La traducción es de Pierre Herrera.

apéndice 15 (a), sobre adjetivos

Los adjetivos son asideros del Ser. Los sustantivos nombran el mundo, los adjetivos te permiten sujetarlos y evitar que vuelen sobre ti como explicaciones pre-socráticas del cosmos. El aire, por ejemplo, en Proust puede ser (adjetivamente) pegajoso, coposo, estrujado, raído, apretado o afinado en el Libro 1; polvoso, derruido, embalsamado, condensado, disperso, líquido o volátil en el Libro 2; entramado o quebradizo en el Libro 3; consistente en el Libro 4; derretido, cristalino, untuoso, elástico, fermentado, contraído, distendido en el Libro 5; solidificado en el Libro 6; y parece no haber aire en el Libro 7. Puedo ver muy

poco valor en esta clase de información, pero hacer este tipo de listas es la manera más divertida de hacer notar lo desértico After Proust.

apéndice 15 (b), sobre adjetivos

Pero no pasemos por alto la sugerencia hecha en 1971 por el pre-socrático filósofo tardío Roland Barthes, la de crear, en lo concreto, un lenguaje sin ningún adjetivo, para así burlar el "fascismo del lenguaje" y mantener "la utopía del significado suprimido," como él suponía delirante. "Cuando era niño, en Luxemburgo, jugaba al centro de detención," escribió Barthes, "lo que más deseaba era liberar a los prisioneros, ponerlos de nuevo en libertad y comenzar a jugar de nuevo" (Le Neutre, p. xxi). Claramente estas son aguas demasiadas profundas para atenderlas en un apéndice, pero recomiendo, para un análisis personal, profundizar en la inquietud que le ocasionaron las oposiciones a Roland Barthes durante toda su vida, su desconfianza a las situaciones binarias y su compromiso idealista con un tercer lenguaje con el que pudiéramos liberarnos del significado.

apéndice 17, sobre la segunda paradoja de Zenón

Las personas que ama Marcel son personas en movimiento. Como Albertine –siempre a exceso de velocidad en bicicleta, en tren, en auto, a caballo, o precipitándose por la ventana; como la madre de Marcel, perpetuamente subiendo las escaleras para ir a darle su beso de buenas noches; como su abuela paseándose de arriba debajo de su jardín cada tarde sin importar que lloviera a mares; o como su amigo Robert de Saint-Loup, a quien se entrevé apresurarse desde su lugar en un restaurant para buscarle un abrigo a Marcel, quien está acurrucado y con escalofríos en su asiento. Marcel es el centro de esta actividad cinética, él es como la flecha en el aire de la segunda paradoja de Zenón, que es disparada de un arco pero nunca llega a su blanco porque ésta no se mueve. ¿Por qué la flecha de Zenón no se mueve? Porque (esta es la explicación de Aristóteles) el movimiento de la flecha ocurre en consecución de instantes, y esto (dirá Zenón) es una descripción del reposo. Así, si se unen esos instantes de reposo se seguirá en reposo. Nadie niega que la novela de Proust fluye con el tiempo, y con flechas disparadas en todas direcciones. Pero también podría pensarse que la novela entera es un único instante en reposo, desde que Marcel, después de trescientas páginas, da con el punto en el cual inicia su narración. Hasta que en la última página finalmente dispara su flecha, mejor que Zenón porque la dispara hacia atrás; así al acabar de leer la novela él recién se propone su escritura. Me produce dolor de cabeza pensar durante tanto tiempo en la paradoja de Zenón, aunque también disfruto inexpresivamente su deliberación. Un antídoto contra Zenón del devoto súbdito proustiano, el cineasta Chris Marker (Sans Soleil): "Así es como avanza la historia, tapando la memoria como se tapan las orejas… [pero] un instante en reposo se quemaría igual que una película detenida delante del proyector."

apéndice 19, sobre Santa Cecilia

Albertine es una persona en movimiento (ver apéndice 17) y su habilidad para huir o evadir a Marcel forma una parte significativa de su deseabilidad. Aun cuando él la mira sentada y tocando el piano, él imagina sus piernas y pies sobre los pedales como si fueran las piernas y pies de una chica en bicicleta pedaleando. Entonces la compara con Santa Cecilia, patrona de la música, sentada al órgano. Esta analogía puede trazarse desde el artículo que Proust escribió para Figaro en 1907 sobre su viaje a Normandía con su chofer Alfred Agostinelli, a quien igualmente compara con Cecilia, santa del órgano.

apéndice 20, sobre la velocidad

La velocidad límite en Francia en 1907 eran 15 km/hr. Cuando Proust viajó por Normandía, Alfred Agostinelli superó gran parte del trayecto ese límite; de acuerdo al artículo de 1907 publicado en Figaro, viajar con Alfred era como ser disparado por un cañón. El traje de conducir de Alfred consistía en un manto de caucho y un gorro del mismo material, lo que lo hacía ver, escribió Proust, como una "monja de la velocidad."

apéndice 21, sobre monjas

El muy importante panecillo llamado Madeleine fue inventado por un rey derrocado de Polonia cuya repostera se llamaba Madeleine. Posteriormente las madeleines las comenzaron a cocinar monjas usando aquella receta original, hasta que la Revolución Francesa abolió sus conventos. Hoy en día se puede conseguir la

receta en el programa de Julia Child o fuera de la web. Es extraño y probablemente accidental que la otra famosa Madeleine de nuestra herencia cultural, la heroína de Vértigo de Hitchcock, muere al caer desde una torre de iglesia al final de la película, debido a que la asusta una monja. En general, podríamos preguntarnos qué tan familiarizado estaba Hitchcock con la novela de Proust; ciertamente la película nos sumerge en problemas de la memoria y el tiempo, gracias a una heroína que muere dos veces y cuyo atractivo lo garantiza el no dejar de mentir o, podríamos apuntar, siempre estar bluffeando. Al mismo tiempo, sería lindo imaginar que Proust de alguna forma miró Vertigo, ya que la sensación final de su novela transmite esta sensación. En la última página, Marcel contempla la tarea de la escritura delante de él y confiesa: "Una sensación de vértigo me invadió al ver debajo de mí, y sin embargo en mí, como si tuviera millas de altura, tanto años de vida."

apéndice 29, sobre kimonos

El conocimiento de los otros es insoportable. Los kimonos japonés estuvieron de moda en París en los años 20´s. Fueron rediseñados para el mercado europeo, con menos manga y más bolsillos. Albertine lleva todas sus cartas en un bolsillo de su kimono que tan descuidadamente lanza a una silla del cuarto de Marcel antes de quedarse dormida. La verdad sobre Albertine está así de cerca. Pero Marcel no investiga. El conocimiento de los otros es insoportable.

apéndice 32, sobre esclavitud

El cómo usa Marcel la frase "pesada esclava", me molesta. Ese tono amo/esclavo en las relaciones de Marcel con los otros, en general, me molesta. ¿Qué hace que una esclava sea pesada? ¿Acaso ella tiene piel pesada, pasos pesados, bromas pesadas, una infancia pensada? ¿Habla con acento pesado? ¿Tiene alguna razón de peso para hacer las cosas que le dicen? ¿Una pesada esclava implica un amo ligero? Digamos que quisieras deshacerte de tu esclava, ¿usarías un arma más pesada de la que necesitas como amo, o emplearías alguna táctica medianamente ligera, digamos un escape en caballo o un invierno estéril? ¿Qué tal bluffear ante la esclava hasta hacerla creer que ella tiene ventaja en ese juego del kimono y de preguntas siniestras, tendrías la fortaleza necesaria, la perderías cuando todo terminara; y cómo es que todas estas cosas llevan a la diferencia entre metáfora y metonimia?

Perdón, este apéndice se me escapó.

apéndice 33 (a), sobre la diferencia entre metáfora y metonimia

Ya que la pregunta surgió, esta es la diferencia: a un grupo de niños se les cuestionó por la palabra 'choza', algunos respondieron una pequeña cabaña, otro dijeron se quemó.

apéndice 33 (b), sobre metáfora y metonimia

Ahora que lo pienso más, la diferencia entre una pequeña cabaña y se quemó, no ilumina nada sobre la metáfora y la metonimia. Lo que sí hace es evidenciar lo frágil de los pensamientos. El día que me decidí a descifrar el asunto de metáfora y metonimia de una vez por todas, fui a una biblioteca, tome una montaña de libros, leí diferentes partes de ellos, anoté algunas notas rápidas en pedazos de papel y regresé a casa, esperando ordenarlas al día siguiente. El siguiente día, con mis notas que para ese momento estaban desorganizadas y eran ininteligibles, descubrí esa ejemplar e inquietante pequeña cabaña que puede o no estar quemada. Y aunque no pude recordar su contexto, ya que había olvidado registrar su procedencia y en realidad no comprendí su relevancia respecto a la metáfora y la metonimia, la pequeña cabaña me pidió no renunciar a ella. Por lo que sigue siendo un buen ejemplo; desconozco de qué.

apéndice 34, sobre deshacerse del esclavo

Se me ocurre que el novelista tiene la opción de privar de derechos, desempoderar o borrar la esclavitud gramatical sustrayendo la parte del discurso en la que ella actúa como sujeto conectado a un predicado. La última referencia de Marcel sobre Albertine, en la página final de la novela es una oración sin verbo principal: Profunda Albertine, a la que veía dormir y estaba muerta.

apéndice 53, sobre el bluff

"Bluff," el sustantivo, significa originalmente en inglés "anteojeras para caballos," y uno de sus primeros registros lo hace un tal Dawin en un artículo llamado "Estrabismo," publicado en 1777. El verbo "bluff", de etimología desconocida, es usado desde 1674 para referirse

a “vendar los ojos o engañar” (a una animal), o “imponerse a un oponente sobre el valor de una mano de cartas”(en póker). “Bluff”, el sustantivo, y “bluff”, el verbo, fueron traducidos al francés como le bluff y bluffer, respectivamente; como anglicismos. Proust no usa el verbo bluffer, en cambio emplea le bluff tres veces en interacciones entre Albertine y Marcel. Así señala la diferencia entre el bluffeo en póker y el bluffeo en el amor: el juego de cartas ocurre en tiempo presente y todo lo que importa es ganar. Pero en el amor, se extiende al pasado, al futuro y a la fantasía; su sufrimiento consiste en conjeturar sobre aquellos reinos que el bluff encubre.

apéndice 59, sobre una mala fotografía

En una celebrada biografía de Proust (Tadié) hay una pequeña y pobremente impresa fotografía de 1907 de Proust y Alfred Agostinelli sentados en su automóvil, vestidos para un viaje. Proust, envuelto en un abrigo enorme, una pierna cruzada arriba de la otra, mira sin aliento y aburrido sin importar el lugar a donde van. Agostinelli se aferra al volante, lleva puesto su traje de “monja de la velocidad”, y sus ojos se fijan ferozmente en el horizonte. Es una de esas fotografías que sólo despiertan un humilde interés y después son olvidadas –como señaló Barthes, como una fotografía sin ninguna grieta en su superficie, sin punctum para fascinar y perturbar (Camera Lucida, p. 41)– a excepción de postura de la cabeza de Alfred Agostinelli que ha inclinado hacia atrás en un ángulo que sugiere la velocidad de movimiento. Aunque los dos están sentados en un automóvil inmóvil. No se puede saber sino imaginar el dolor en el cuello que le causó posar durante varios minutos para esa fotografía. O de qué hablaron los dos entre susurros aquel día, mientras el fotógrafo intercambiada lentes y las cigarras cantaban bajo el espino y la tarde de verano se presentaba ante ellos, desde el borde más lejano del amor, aparentemente, como eternidad. Tal vez discutieron sobre una pequeña cabaña. Y tal vez ésta se quemó.

Bortagaray

Inés Bortagaray, aventurera

Presentación de Gonzalo Maier

Creo que Noé Jitrik, el crítico argentino, decía que la buena literatura, por sobre todas las cosas, era el estilo. Que en él se jugaba todo. Si me preguntan, diría lo mismo. Y acto seguido, sólo separado por una coma, agregaría que la literatura de Inés Bortagaray, es parte de una tradición rioplatense en la que precisamente triunfa el estilo. Y el de Bortagaray es ligero y bello y alegre. Incluso, diría, supone una forma de oír, de entonar la voz. Pienso sobre todo en *Prontos, listos, ya,* la novela que doy por hecho que la trae a Chile, y otro poco en *Cuántas aventuras nos aguardan*, un libro que apareció hace sólo unas semanas, casi diez años después del anterior, y en el que esa mirada feliz aparece ahora de otra forma, más compleja, por cierto, pero con la misma naturalidad de las preocupaciones cotidianas. Entre la niña que miraba hipnotizada los postes pasar por la carretera y la mujer que en medio de un cumpleaños recuerda que se le olvidó colgar la ropa, la literatura de Bortagaray mantiene el encanto de sorprender con un estilo y una voz inconfundibles.

No hay mucho misterio: supongo que conocí los libros de Inés Bortagaray tal como lo hizo una generación entera de lectores. O al menos los de mi edad, porque no sé cómo lo harán sus lectores futuros, que de seguro tendrá: por el boca a boca, digo, fue que supe de ella. *Prontos, listos, ya* fue la puerta de entrada: un libro delgado y con un título llamativo que circulaba rodeado de comentarios entusiastas y elogiosos, que durante un tiempo fue imposible de encontrar en las

librerías chilenas, que luego llegó a cuentagotas en una edición venezolana, si mal no recuerdo, y que hace poco circula como Pedro por su casa gracias a Laurel, que lo acaba de publicar en una edición muy linda y cuidada –acaso veraniega–, que no puedo menos que recomendar.

Me gusta pensar que la literatura de Bortagaray lleva la contra: en ella se mezcla la cotidianidad con la calma, no sé si de la provincia, pero al menos de vidas que van a una velocidad que aún permite divagar y sorprenderse con nimiedades. Un poco como el ánimo que flotaba en La *vida útil*, una película de Federico Veiroj sobre un tipo que después de trabajar muchos años, o tal vez toda su vida, en la cinemateca uruguaya, quedaba sin trabajo y debía adaptarse al mundo, tal como los niños cuando salen del colegio, o incluso de la universidad, y viven ese momento torcido en que las expectativas no coinciden con lo real. En esa película, Bortagaray era una de las guionistas y si mal no recuerdo, porque la vi hace varios años, el cine, en una gran paradoja, era lo que salvaba a ese hombre un poco gris y triste, como recuerdo también las calles de Montevideo, donde todavía existía la hora de la siesta, la gente amable y las buenas librerías de viejo.

Lo de la cinemateca no es casual. Bortagaray lleva años ligada a las películas. Imagino que ha visto muchas y que esa vocación se confirmó durante sus años en la Universidad Católica del Uruguay, donde estudió junto a Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, los directores de *25 Watts* y *Whisky*, esta última, tal vez uno de los clásicos instantáneos del cine latinoamericano contemporáneo, donde Bortagaray trabajó en las sombras como segunda asistente de dirección. Un mundo –el de las películas– donde ella sigue trabajando sin prisas, que al parecer es el ritmo que mejor le queda. El año pasado, eso sí, se estrenó *Otra historia del mundo*, que no he visto, y en la que Bortgaray hacía otra vez de guionista tal como en *Mi amiga del parque*, de 2015, que sí vi. En ella, junto a Ana Katz, vuelve sobre ese mundo que le queda tan bien, en este caso, un drama casi doméstico y mínimo –maternal, incluso–, con tintes de comedia, donde la gente no es quien creemos que es y en la que algunos versos de Nicanor Parra, perdonando el chovinismo innecesario, son centrales para entender de qué va el argumento.

Tal como en las películas, la literatura de Bortagaray parece un chispazo que salta cuando de pronto se cruzan preguntas u observaciones ingeniosas en escenarios donde, por regla general, triunfarían los bostezos. Hay algo de la parsimonia de Hebe Uhart y otro poco de Mario Levrero en sus textos. Creo que el mismo Levrero, a todo esto, fue el editor de *Ahora tendré que matarte*, su primer libro, de 2001, y también fue en su taller, en el de Levrero, donde Bortagaray se inició en el extraño mundo de los libros. Es una lata buscar parecidos y coincidencias, además, hace unos días, en la feria del libro de Santiago, escuchaba a dos escritores uruguayos quejarse de que los trataban siempre de excéntricos y dislocados. Ellos querían ser normales y no vendré yo a cuestionar los deseos ni los traumas del resto. En cualquier caso, la vida cotidiana y el simulacro de normalidad son el escenario en el que las narradoras de Bortagaray se mueven a sus anchas.

Sus libros, que están vivos como pocos, también cuestionan el ritmo de la gran ciudad e incluso la lógica burocrática con que se suele narrar el mundo, o tal vez debiera precisar: el mundo adulto, tan estereotipado y reducido. Sus personajes aceptan la fractura y la debilidad. Me atrevería a decir que uno de los intereses centrales de la literatura de Bortagaray apunta a la pregunta más difícil de todas, esa misma que fundó la filosofía: ¿cómo ser felices? Su fraseo son descargas eléctricas que saltan de repente –pim, pam pum– y lo hacen a través de una voz encantada, entrañable, casi mágica. Tal vez este sea el momento ideal para callarse y oír la de Inés Bortagaray.

De expediciones, extravíos, exclamaciones

Inés Bortagaray

Prólogo

Intento en este párrafo explicar, muy brevemente, de qué hablaré en esta conferencia. Lo que quiero es hablar sobre la expedición de la escritura. De la escritura como un camino sinuoso y con peligros, con serpientes venenosas, con precipicios y aguas movedizas. De la construcción de una identidad y de la exploración en esa identidad. De los extravíos, que también valen y algo enseñan. Y de los hallazgos, que no necesariamente auguran una temporada de serenidad. Quiero hablar del oficio y para eso debo volver al pasado, a la infancia, y también a las obsesiones y a los juegos de palabras y al miedo a perderme. Empiezo.

Parte 1

Mi texto está precedido por este título que viene con una obsesión. Una simpática, tal vez, pero obsesión, sin dudas. La obsesión actual es usar palabras que empiezan con "ex". No sé si a ustedes les pasa, ¿les pasa? ¿Tienen modas con las palabras? Yo sí, me apego mucho a las palabras. Hace un tiempo no podía parar de decir "frondoso", hasta que me cansé y ahora siento que estoy empachada de lo frondoso, y elijo todas las veces "arborescente" para pensar en un monte lleno de árboles nativos, retorciéndose unos sobre otros, y el sonido de una cañada secreta sonando ahí cerca.

Desde que soy niña adopto modas con las palabras. Al principio fueron las esdrújulas. Me parecían el colmo de la distinción, una vía rápida para alcanzar el prestigio en unos poemas que escribía en cuadernos de tapa dura, poemas que además iniciaban y terminaban siempre con la misma frase, cosa que también anunciaba donaire.

"Madrugada… madrugada", por ejemplo. O: "Tengo miedo de los ladrones, tengo miedo de los escalones". Así iniciaba y remataba un poema que escribí cuando tendría siete años.

Las esdrújulas eran ampulosas. Las esdrújulas permitían demorarse en las inmediaciones de la enunciación, paladearla. "Crepúsculo" era mejor que el soso "atardecer". "Tórrido" era más intenso que "caliente", y con "luciérnaga" tenía problemas, porque decir "bichitos de luz" era y es más bonito. Toda vez que pude usé mandrágora, pálida, vértigo, ábaco, pésimo.

Había encontrado un amuleto, un polvo mágico, un escudo, un salvoconducto: las palabras importaban y yo podía elegirlas. Podía parecerme a las palabras. Podía ser elegante si las palabras eran elegantes. Podía decir "escaparate" en vez de "vidriera" y eso importaba. ¿A quién? No lo sabía. Pero no faltaba mucho tiempo para que esa persona apareciera.

Aquí aparece en un texto (muy antiguo) de homenaje a esa persona:

> Está mejor decir el nombre cierto: ella es Susana Viña de Goytisolo y es rubia y corpulenta y sentimental y tiene los labios siempre pintados de carmín y bajo la túnica ella usa esos escotes. El cuerpo podría decirse que se derrama o que se ciñe, dependiendo de dónde uno deposite los ojos cuando la mira.
>
> Se puede mirar su boca que parece de Sophia Loren o de Graciela Borges en el sentido orgulloso de esa descripción: tiene los pómulos altos y marcados y la boca le hace el rictus que surge cuando alguien se muerde las mejillas y entonces la mandíbula se afina al modo ciertamente francés y elegante de las actrices cuya boca parece pronunciar una letra u, eternamente. Ella es bonita y voluptuosa. Ella es la maestra. Tiene la voz ronca y se pinta los labios con un rouge extremadamente grácil que ocasionalmente le mancha los dientes y cuando eso ocurre le quedan salpicados de rojo punzó. Ella

> sabe de pedagogía y de recursos para enseñar de buenas y entusiastas maneras a los niños despiertos. Ella es un amor de señora, de vecina, de maestra. Un ruiseñor. Fuerte el aplauso para la mayestática señora. Alabémosla entonando esta canción.

La maestra (que en este texto encarna Susana, pero ahora estoy hablando de la maestra en general) apreció muy tempranamente esa afición mía por la escritura. Me iba mal en gimnasia y me iba bien en las redacciones escolares. Las disfrutaba y podía colocar ahí todo ese lexicón que iba pescando. Pescaba las palabras en los libros que leía. Que eran muchos. Los leía en casa, de noche, a la luz de una lámpara articulada que enganchaba en la cabecera de la cama.

Entre los siete y ocho años empecé una época de lectura voraz de los libros que nos regalaban: *Miguel Strogoff*, *Colmillo blanco*, *Los cinco se escapan*, *Los siete secretos se divierten*, *Moby Dick*, *Robinson Crusoe*, *Mujercitas*, *Hola Luc, aquí Martina*, *Papaíto piernas largas*, *Mi planta de naranja lima*, *Capitanes de la arena*, *Tom Sawyer*, *David Copperfield*.

Intercalaba esos con otros que sacaba de la biblioteca de casa, sin pedir permiso.

Simplemente me fijaba en el título, y los que me gustaban se iban conmigo: *Papá Goriot*, *Los novios*, *Ana Karenina*, Últimas tardes con Teresa, *Bonjour tristesse*, *Lo que el viento se llevó*, *Cumbres borrascosas*, *Jane Eyre*, *Retahílas*, *Juan Cristóbal*.

Ahí había una cantera de palabras nuevas, que se sumaban a todas aquellas esdrújulas y hacían una legión que podía usar a mi antojo. Pensaba que me iba bien en la escuela gracias a que sabía usar sinónimos, como si los sinónimos pudieran engañar a las maestras y hacerles suponer que yo dominaba algo sobre alguna cosa.

Yo leía sin prejuicios y sin reverencia. No sabía que debía tener miedo o respeto por los libros. No lo sentía. Simplemente leía. Y acá abro un paréntesis. Prometo que será breve.

Todavía creo que hay que ser muy irreverente con los libros. No guardar ninguna clase de respeto helado y solemne con ellos. Hay que quererlos como se quiere a los personas que uno más quiere. Hay que apreciar a Werther o a Rodion Romanovich Raskolnikov como se conoce a un buen amigo y nunca con pompa y circunstancia.

Fin del paréntesis.

Las palabras: aparecían en esas redacciones escolares que me daban prestigio. Me volví mercenaria, hice algunos textos por encargo. Una vez, para mi hermano. Un cuento sobre un viejo en una tapera (reminiscencias de una época nativista y gauchesca que describiré más tarde), que él hizo pasar como su tarea domiciliaria, y que le devolvieron con una buena nota. Otras veces con una amiga. Hacíamos cartas de amor que dejábamos debajo de las puertas, intentando sembrar el malentendido. Tocábamos timbre en casas desconocidas, dejábamos aquellas cartas incendiarias y salíamos corriendo. En las cartas decíamos cosas como: "¿por qué te empeñás en engañarme, cuando sabés muy bien cuánto te venero?". Teníamos la esperanza de que quien recibiera la carta tuviera la conciencia sucia, fuera artífice de alguna clase de traición o parte de un triángulo, y entonces la carta le estaría hablando muy directamente y se convertiría en un dardo directo al entrecejo.

Había abandonado los poemas que empezaban y terminaban con la misma frase y ahora llenaba cuadernos con borradores de cuentos gauchescos. Los protagonistas eran héroes ensangrentados, que llegaban a curar sus heridas en una tapera. Había perros flacos merodeando. Había barbas hirsutas. Había una lavandera de manos curtidas. Había un lagarto que alguien cortaba en dos con un hacha, y que seguía moviéndose después del tajo.

Fue por entonces cuando inicié un impulso místico. Empecé a creer en Dios y quise tomar la comunión, pero supe que debía hacer la catequesis y entonces le pedí a mi madre que por favor me llevaran a catequesis. Además, quería trabajar por personas que lo necesitaran, entonces iba a trabajar a la guardería de una parroquia que quedaba cerca del barrio donde vivían mis abuelos. Mi abuela se sentaba en el segundo banco a la derecha en la misa de los domingos de esa parroquia. Yo también empecé a ir a misa y cuando llegaba el momento de las canciones oía la voz desafinada de mi abuela y me daba vergüenza. Me daba vergüenza que cantara tan alto y que no se diera cuenta de que desafinaba.

Breve paréntesis

Mi otra abuela también a veces me daba vergüenza. Iba a comer a casa una vez por semana. Le gustaba mucho comer, y lo hacía con un poco de voracidad. No le importaba hacer ruido cuando tomaba sopa. Y si se me había dado

por invitar a alguna amiga mientras duraba la comida yo sufría hasta que terminara la comida, e intentaba hablar alto para que no se sintiera el ruido de mi abuela tomando la sopa.

Fin del paréntesis

En la guardería donde trabajaba una vez por semana se me daba mejor el juego con los más grandes, porque con los bebés yo no sabía qué hacer. Me hice amiga del Manzana, un niño de unos nueve años. El Manzana y yo alimentábamos a un ñandú que andaba por ahí por el patio. Por fin tomé la comunión, y en esa época religiosa me volqué a lecturas que me contaminaron muchísimo. En ese momento, yo no supe cuánto, pero con el tiempo me fui dando cuenta de la dimensión de la desgracia.

Responsabilizo a *Corazón*, de Edmundo de Amicis y a *Juan Salvador Gaviota*, de Richard Bach, como el binomio del mal.

Esos libros me hicieron un daño inconmensurable. Comencé a escribir pensando que debía hacer esperpentos como repartir una semilla y transmitir un mensaje. Anteponía adjetivos a sustantivos y hablaba del "cibernético sonido", el "gris pavimento", la "lúgubre morada". La ciudad era culpable de todos los males. El campo siempre era puro. Las muchachas también siempre eran puras. Los hombres cargaban una mirada acerada y un corazón que la vida de la ciudad había ido corrompiendo hasta hacerle olvidar que algún día habían sido niños que adoraban pescar tarariras en el arroyo, ajenos a los tábanos y ajenos a cualquier noción de peligro, desastre o estupefacción.

En esa época descubrí a Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad*, y enseguida *Crónica de una muerte anunciada* y *El amor en los tiempos del cólera*. Y de esa combinación entre lo bienpensante y admonitorio y una interpretación algo hueca de aquellas lecturas del realismo mágico (que recuerdo con mucho cariño y admiración), la muchacha pura y el hombre de mirada acerada tomaron nombres rimbombantes. "Éucaris Polifacética Antonieta" era una muchacha pura, recuerdo.

Yo estaba totalmente arrasada. Ese fue mi primer extravío. Entre los 15 y los 22 años dejé de escribir.

Parte 2

Tenía 22 años cuando conocí a Mario Levrero. Había estado viviendo en México un año y volví a Montevideo pensando en ahorrar y volver, porque me había enamorado de un mexicano. Hice varios trabajos en esa época, y uno fue sumarme al equipo de colaboradores de un suplemento cultural que salía con un periódico uruguayo. Debía ocuparme de una página que se llamaba "El oidor". La página consistía en un cuestionario Proust que se le hacía a algunos artistas. Me preguntaron por quién quería empezar. Dije, sin pensarlo, "Levrero". Había leído a Levrero hacía poco, gracias a Daniel Hendler, un amigo que me había pasado tres libros: *El lugar*, *La ciudad* y *El portero y el otro*. Yo estaba fascinada con Levrero.

Lo llamé, me atendió, me dijo que sí, fui a su apartamento, que compartía con Alicia, quien entonces era su mujer, y con el hijo de ella, Juan Ignacio. Me citó a las 8 de la noche, porque era noctámbulo y consideraba que las 4 de la tarde era demasiado temprano. Tomamos café y conversamos. Le hice las preguntas. La charla no paró hasta que vi la hora y era la 1 de la mañana. Yo debía irme. Se había hecho demasiado tarde. Me fui con varios deberes: renunciar al trabajo, empezar una terapia, retomar la escritura. Le hice caso con la tercera primero, y con el tiempo con las otras dos también. Creo que a todos Levrero nos mandaba a hacer lo mismo. Renunciar, empezar una terapia, escribir.

A pesar de que los ahorros me permitieron viajar a México, las cosas con el novio mexicano no salieron del todo bien y volví casi enseguida a Montevideo. Llamé a Levrero. Empecé a ir a su taller, y lo hice, intermitentemente, durante los siguientes tres años. En ese tiempo escribí y publiqué mi primer libro (*Ahora tendré que matarte*) y ahí nació la semilla del segundo, *Prontos listos ya*.

Levrero se convirtió en un gran amigo, una persona generosa, con una gracia irresistible, que quise muchísimo. Y muy lentamente, como un herido de guerra que pierde la memoria, amanece en el campo y es arrastrado por un alma piadosa (una persona que lo cuida día y noche, le cura las heridas y le humedece los labios con un paño húmedo con paciencia) gracias a su guía fui reencontrando algo mío. Una voz. Un estilo. Algo que en el camino se me había desvanecido. Levrero me ayudó a recuperar esa voz. Nos ayudó a muchos en esa búsqueda. Nunca buscó la imitación, sino más bien ese hallazgo particular que cada uno podía hacer si lograba aguzar el oído y la mirada. Ese reflejo propio en el espejo.

Quiero detenerme en uno de todos los ejercicios del taller. Uno que él llamaba "de la angustia difusa". Con el dinero de la Beca Guggenheim, que por fin le habían concedido, Levrero hizo cosas sensatas y otras, acaso, menos sensatas. Entre las sensatas se cuenta vivir y escribir una belleza sublime: *La novela luminosa*, precedida por *el diario de la beca*. Entre las moderadamente insensatas (y tampoco tanto), se compró dos grandes butacas articuladas, de un material que parecía cuero y que recuerdo que de colores pastel, celeste y beige, creo. Le habían salido carísimas.

En esas butacas él pensaba, escuchaba tangos y ahí nos sentábamos a conversar cuando iba a visitarlo. En esas butacas él practicaba la angustia difusa. ¿Qué era eso? La invitación era sentarse y tratar de mitigar todo ruido y todo pensamiento. Concentrarse en el vacío. Ese trayecto implicaba un gran esfuerzo de abstracción y el coraje de enfrentar la angustia. La angustia siempre sobrevendría, aclaraba él, y no debíamos amilanarnos. Había que aceptarla, mirarla a los ojos y sólo así la venceríamos. Cuando la angustia difusa se instalaba en nuestro cuerpo, en un lugar que yo reconozco exactamente en la zona del esternón, algo se activaba. Algo de la memoria y algo de la imaginación. Ahí había un manantial, y tras esa angustia, con esa angustia, había que sentarse a escribir.

Con el tiempo, me di cuenta de que eso que él proponía era un ejercicio de meditación, algo similar al rezo sin pausa que emprende Franny Glass para sortear su crisis espiritual en *Franny y Zooey*, de JD Salinger.

La angustia difusa es un señuelo. La música, en mi caso, un gran señuelo. Es un atajo muy eficaz para un baño sentimental, para dar con esa vibración que alumbra una historia y que sostiene una emoción. No necesariamente mientras escribo, pero antes, o después, o en las inmediaciones. El timbre de una voz. Una palabra fuera de uso. Expresiones de mi padre, de mi madre, o de gente que conocí y que ya ha muerto. Una mixtura hecha de recelo y amor, de desencanto y curiosidad. Imágenes, imágenes, imágenes. Una estampa en la calle, en la cola del banco, o un cigarro aplastado pero todavía humeante que veo en el patio de la escuela mientras espero a que los niños salgan de clase.

Eso es pescar. Y la pesca es de las pocas cosas que se definen por el intento y no por la consecución. No se lee sin leer, pero se pesca sin pescar. Ese acto de fe siento que es similar a la escritura. Se escribe sin escribir. Muchas veces la escritura se gesta en una serie de movimientos subterráneos, placas tectónicas que se abren o se cierran, que dejan un vacío o que se embisten. Movimientos que presagian la escritura, y luego, por fin, la acción.

Vuelvo otra vez, a las expediciones. Otra vez a la pesca y la reunión con eso que es nuestro pero que con frecuencia olvidamos.

Yo no sabía que eso que se encuentra se puede volver a perder, y eso otra vez iba a pasarme. Ya verán. Hay una nueva serie de riscos y accidentes en esta historia.

Pero antes, una digresión con aquel mundo de las obsesiones

Les contaba antes sobre las esdrújulas. Después de las esdrújulas y de toda esa pesquisa hecha de gauchos y moralina vino un ánimo supersticioso. Antes de llegar a la esquina debía decir nueve palabras que empezaran con "tro" si quería preservar mi salud y la de los míos. Rápido, rápido: "tropa", "trompo", "trolley", "tromba", "trompa", "trocar", "trovador"…

¿Qué otra palabra?

"¡Tronco!"

¿Y ahora? Vamos, es la salud lo que está en juego. Momentos de hondo dramatismo. Momentos de suspenso. Sólo una falta. Vamos.

"Trozo".

¿"Trolley" valdría? Viene del inglés. Por supuesto que sí, vale, claro.

Para no sufrir tanto imaginando los castigos que me deparaba el destino si no encontraba rápidamente todas esas palabras, tuve que ser un poco más condescendiente. Podía permitirme un ligero cambio en el orden de las letras. Ya no "tro", sino "tor". Todo resultaba más fácil, porque abundan: "torpedo", "tornado", "tornasol", "torvo", "tordo", "torneo", "tórrido", otra vez, "torcaza", "torbellino", "tordillo" y puedo seguir y seguir (y entonces cuánta salud nos avecina).

Hasta que llegó el momento de las "ex", donde hoy vivo. Expediciones, extravíos, exclamaciones, pero también excavaciones, excentricidad, extravagancia, extemporaneidad, exploración…

¿Por qué?

He aquí un intento de explicación.

Fin de la digresión e inicio de parte 3

"En medio del camino de nuestra vida me encontré por una selva oscura, porque la recta vía

era perdida", dijo Dante. Y esta parte de la historia podría llamarse: de cómo es posible perder lo que se ha hallado (la voz) y tardar, si no andamos especialmente corajudos, toda una década para volver a encontrarla.

Hace un mes publiqué en Uruguay un libro nuevo, tras varios años de silencio: un silencio no del todo compacto, porque en el tiempo que transcurrió entre la publicación de mi segundo libro y este que apareció ahora igualmente publiqué relatos y algunas crónicas en revistas y antologías, y porque fue durante esta década cuando más trabajé como guionista de cine.

Este libro se llama *Cuántas aventuras nos aguardan*, pero hasta último momento dudé si no llamarlo *Los expedicionarios*. O, también: *Las expedicionarias*. Estaba pensando en aventuras, viajes, itinerarios, montes, junglas, trillos, baqueanos, machetes, brújulas, jabalíes. Estaba pensando todo el tiempo en Kon-Tiki. En las balsas de totora que han cruzado los océanos. En Magallanes, buscando el dichoso estrecho. En Aguirre, el de *Aguirre, la ira de Dios*, y su pesquisa ciega tras el Dorado. También en Humboldt, Bonpland, y los dibujantes, los viajeros. Y las viajeras.

Al mismo tiempo, andaba pensando en brócolis. En niños camino a la escuela. En charcos que pisan los niños camino a la escuela. En una legión de tareas liliputienses, diminutas, casi invisibles, que se imantan una a una, día a día, y van formando un mamut: el mamut de la vida doméstica.

Entonces, decía, a propósito del título, quiero aquí y ahora, con ustedes, hablar de este juego. Este del palabrerío, este de las palabras como escudos o pasaportes, las palabras que se adoptan como amuleto o como cábala, y también el último grito de la moda, o de mi moda: las expediciones.

Buscando un epígrafe para mi nuevo libro me topé con uno que se llamaba *Explorer's sketchbooks* (Chronicle Book, 2017). "Sketchbook" puede traducirse como bloc de dibujo o cuaderno de bocetos, algo así. En este libro había ilustraciones de varios exploradores que se asomaron a territorios desconocidos. Entre todos los viajeros estaba una dibujante botánica llamada Margaret Mee, una británica que nació un 22 de mayo (igual que yo) y que murió a los 79 años, en el año 1988.

Margaret Mee había vivido treinta años de su vida queriendo retratar una flor misteriosa llamada "flor de la luna", *Selenicereus wittii*, un cactus que sólo florece después de años, apenas por unas pocas horas a partir del crepúsculo. Varias veces Margaret había intentado pintar la flor (de pétalos largos y finos, de un aroma que dicen que es inolvidable), pero cuando encontraba el cactus la floración todavía no había ocurrido, o el cactus ya estaba florecido.

En mayo del 88, pocos meses antes de morir, Margaret Mee registró en su cuaderno a esta flor, de corta vida. Se convirtió en la primera persona que pudo pintarla en su medio natural. En aquel libro, que contenía varios de sus bocetos, a cual más bonito, di con una frase que me pareció todo buque insignia para mi novela.

"Go home. You can leave me. I have slept with jaguars" / "Vete a casa. Puedes dejarme. He dormido con jaguares"

Había encontrado el epígrafe. Lo cierto es que esa mujer de aspecto frágil, una especie de Juliane Moore con pelo blanco y camisas de cuello alto, abotonadas y de colores pastel que me recordaban a las de la señora March, la madre de todas las Mujercitas, se había abismado a la jungla amazónica y había esperado noche tras noche, hora tras hora, que esa flor se abriera para poder estamparla en un retrato.

Margaret había mandado a los guardianes o protectores espontáneos a su casa, reclamaba soledad, con una explicación muy precisa: ella había dormido con jaguares. Sabía bien lo que era el peligro. Y no le temía. Eso me dejó extasiada (perdonen, en algún momento me detendré en mi impune misión de extraer el jugo de las ex en esta exposición, sé que es un juego infantil, y ya viene siendo oportuno que confiese que la infancia vive en mí con mucha más prestancia de la que me gustaría admitir, soy una señora monstruo). Ahí tenía a mi viajera madrina, y la idea hermosa de un jaguar y de un coraje, del trillo que se abre en medio de la jungla, de la paciencia que se construye bajo la luz de la luna y de una confianza que no declina.

Las expediciones siempre vienen con incertidumbre, traspiés, tropiezos y peligros. Y ahora yo querría hablar de esos peligros. En *Cuántas aventuras nos aguardan* incluí un texto que sentí que era un prólogo, y que nombré *El limbo (un prólogo)*. En *El limbo* explicaba qué había pasado en esos años de no publicar. Me detenía en los pasos perdidos. Los intentos fallidos. Los libros abandonados. Los inicios. Los rodeos.

Las pérdidas. En dos palabras, nuevamente, el extravío.

No voy a repetir acá lo que ya dije allá. Esa explicación pertenece a ese libro, y acá hoy estoy hablando de otra cosa, pero me gustaría sí detenerme en una veta de la madera de ese prólogo, porque atañe al oficio, y yo creo que (esto ya lo dije) hablar de "Expediciones, extravíos y exclamaciones" es hablar del oficio.

Durante mucho tiempo yo pensé que para madurar en mi camino como escritora debía ensayar una voz más distanciada y atenerme a contar una historia. Después de *Prontos, listos, ya* pensé que debía madurar. Crecer. Irme hacia otros mundos. Como si ese libro (que cosechó un paquete precioso de críticas y unas lecturas de lo más sensibles) fuera adolescente, y yo debiera cambiar de voz. Verán que andaba un poco desnorteada. También, por esos años en Uruguay había algunos críticos que señalaban con el índice a los que ellos llamaban "levreristas" (para entonces, Levrero ya había muerto). Los "levreristas" habían ido al taller de Levrero. Los "levreristas", hijos del taller del mal, publicaban novelas breves, mayormente contadas desde una primera persona. Cultivaban el solipsismo y podían incluirse en una categoría que nombraron "egoísta", y que vivía al lado de otras dos: la de los "pop" y la de los "serios". La de los "serios" era la de los escritores buenos. O eso fue lo que yo interpreté. Mi nombre rondaba la pandilla de los egoístas.

Si ahora puedo admitir sin sonrojarme esto que confesé hace un ratito sobre la infancia viva en mí, es porque sé que el esnobismo es peligroso, y mandatos como ese de los textos distanciados, de historias que debían nacer, crecer y vivir con una intención y una tonicidad más comandadas por el argumento que por la experiencia o por cualquier clase de búsqueda más tentativa e inconsciente, no eran más que un intento casi desesperado de ser aceptada por una lectura crítica que de pronto yo consideraba bienpensante, lúcida y acertada. Lo de la lucidez sigue pareciéndome. No niego la lucidez de aquella cartografía. No dejaba de tener su vigor y una perspicacia ese reparto de dones. Y digo "dones" con total conciencia de la ironía. ¿Dónde se vio que ser egoísta sea algo bueno? ¿Alguien acá puede decir que ese no es un defecto y que es atroz?

De todos modos, el problema no fue de quienes lo formularon, sino de algo volátil en mi naturaleza. Lo que rechazo es que quienes escribimos debamos bailar esas canciones que no son las nuestras.

El caso es que me convencí de que tenía que correrme de esa primera persona y del relato más íntimo (o "autoficción") para contar historias. Y repetía esa bobada de "contar historias" como si tuviera alguna clase de sentido, y como si las historias no fueran también contadas cuando hay un yo. Como si no fuera absolutamente cierta la oda a la mentira que habían labrado Mark Twain en *Sobre la decadencia en el arte de mentir* o Juan Carlos Onetti cuando dijo esto:

"Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene".

Como si la memoria y la imaginación no fueran la misma cosa. Como si se pudiera por un instante disimular que la mentira acapara todo, y que está bien que así sea.

No seré tan injusta de achacarle a esas salpicaduras críticas mi silencio de más de una década. Ni el silencio fue tan silencioso ni eso fue lo único que me apartó de la publicación. Yo no sabía bien qué quería contar, y la exploración me llevó a un par de novelas (que quedaron inconclusas) y un ensayo contado a la manera de un diccionario, bastante ocupado en detectar lugares comunes. He de decir que el ensayo también quedó inconcluso.

No sabía bien qué quería escribir, empezaba cosas que no lograba terminar, y en las decenas de textos aislados no encontraba un sendero o un discurso.

Además, estaban los guiones de cine. En los últimos trece años he ido depurando el oficio de guionista de cine. Hoy ser guionista es la actividad profesional que mejor me define. Ahí hay un punto natural de intersección entre el cine y la escritura. Hace dos años que escribo guiones casi sin pausa, y en varias oportunidades me pregunté (con un temor muy tangible) si la escritura no habría sido avasallada por esa técnica más bien funcional, esa que pide atenerse siempre a la historia y escribir una serie de acciones y de diálogos que mañana han de permitir que con las descripciones y el registro de voces parlantes alguien pueda imaginar una película. ¿Mi pluma no estaría seca? ¿No estaría disecada?

Todo lo que escribía parecía desprovisto de ánimo. El miedo fue inmenso. Me costaba entender cuál era el libro que podía hacer y nuevamente estaba extraviada. Por segunda vez. Yo era una extranjera de mí misma.

Parte 4

Esta conferencia tiene un final, y ahí me acerco. Estoy llegando a una parte feliz. No es un final.

Antes, quiero escuchar con ustedes una canción. Es corta.

Escuchamos *Juana de arco en la ducha*, de Sylvia Meyer: https://www.youtube.com/watch?v=GTC5O5S99Sg

Esta canción es de una artista uruguaya que admiro mucho. ¿Por qué la elegí para escucharla juntos? A mí me hace acordar a esta frase: "Pues fluye siempre y concurre nuevamente y viene y va", de Heráclito. Todo lo permanente cambia. La peregrinación muestra un paisaje mutable. Cambia lo que vemos en el camino. Cambia el suelo. Cambia la cañada, que se transforma en río allá abajo. Cambian los modos de perderse y los modos de encontrarse.

Todavía puedo seguir extraviándome otras veces, pero cuando aprendemos algo de cierto modo quedamos obligados a saber eso que hemos aprendido. Ahora siento esta responsabilidad de saber que el extravío es posible, y que estando perdidos un poco también se aprende, pero también soy responsable de saber que las coordenadas se confunden con más facilidad cuando nos corremos de nuestro reflejo. Atención, no estoy diciendo que debamos negarnos al aprendizaje y al cambio y la experimentación. Decir eso sería decir un esperpento.

Lo que sí creo es que hay que protegerse de la impostura. No fingir que nuestra voz finita es ronca porque hemos tomado por cierto eso que dijo una vez alguien sobre las voces roncas que son tan sexies.

Parte 5

¿Cómo encontré la ruta? Apareció una intuición al ver el paisaje, todos esos textos que había escrito, también los inconclusos, todo los que había estado escribiendo, y encontrar entre ellos un reguero de miguitas, a lo Hansel y Gretel. Como en esos juegos de las revistas de crucigramas, esos que nos piden que avancemos con una línea uniendo los números en progresión ascendente, vi una constelación más grande, una que los contenía. Las estrellas haciendo un dibujo. Ahí Géminis. Allá Virgo. Más allá, la Cabellera de Berenice. Observé ahí un recorrido. Y esa certeza me alentó y de pronto me encontré escribiendo de nuevo. Y un texto traía otro. Y ese traía otro más. Y en las cercanías estaba la editora, que se llama Julia Ortiz. Y a ella le estoy muy agradecida, porque su mirada me ayudó mucho. (He aquí un consejo: busquemos lectores cercanos, de mirada biónica. Ellos son los baqueanos en medio del monte).

Encontré el hilo, publiqué el libro, se terminó el silencio y ahora me pregunto ¿cuánto tiempo tardaré en perderme otra vez, en contrariar mi voz o asimilar como mías las expectativas de los otros? Y también me pregunto: ¿será esta la vez en que por fin me haya encontrado?

Tal vez deba comportarme como una adicta en recuperación. Una señora que sabe que debe sujetar de la correa esa voz y esas maneras, ese aprendizaje, para que no se vuelva a escapar y no entrar en una de esas temporadas descarriadas.

Debo acordarme de que el peligro no está en las las plantas carnívoras. Más peligroso es el miedo a lo que somos. Más peligrosa es la vergüenza por nuestras abuelas, por sus voces, por sus ruidos. Ahí hay mucho más espanto y escozor. De eso hay que huir, sin duda. Y no quiero decir con esto que haya que volverse una persona horriblemente auto-indulgente y perezosa. Pero imagino que debe haber un punto en que el péndulo se suspende, un punto exactamente adecuado para nosotros. Ese punto en que nos podemos parecer más a lo que somos, o imaginar con más precisión eso que podemos ser. En *La hierba roja*, de Boris Vian, se dice: "luchar no significa avanzar", pero hay que luchar.

Hay que hacerlo, porque estamos en la escritura somos peregrinos, y la peregrinación es un camino zizgagueante. Vamos por tierras extrañas. Hay que abrazar todas esas canciones de las que renegamos. Todo nuestro prontuario como amantes de la música que acompañó las horas de la siesta en la casa de nuestra infancia. Todo ese desgarro, toda esa expectación. Y vuelvo a la pesca, para terminar: como decía Clarice Lispector, hay que usar la palabra como carnada para pescar lo que no es palabra.

Falco

Breve tratado sobre la naturaleza

Presentación de Simón Soto

Hace algunos meses, mi suegra llegó a casa con una bolsa plástica; adentro, había un pequeño pez de color azul eléctrico. Mi suegra pasó sin avisar previamente. Nos dijo que andaba en el centro, haciendo trámites, "vitrineando", como se dice en Chile. Nosotros preparamos té y ella le entregó la bolsa con el pez a nuestra hija Matilda. Era un regalo para ella, que en ese tiempo debe haber tenido un año y diez meses, más menos. No eligió un juguete, o ropa, o esos pequeños frascos con plasticina que tanto le gustan a nuestra hija: eligió una mascota.

Yo, por supuesto, me molesté mucho pero no dije nada. No en ese momento. Esperé a que mi suegra se fuera para hacer los descargos a mi mujer. En mi casa hay mascotas. Varias. Dos perras, un perro y una gata. La reacción de mi hija, entonces, fue de alegría. El pez venía a ampliar el universo animal con el cual convivía hasta ese momento. Al día siguiente compramos, en una tienda del centro, un set con acuario, calefactor de agua, termómetro, iluminación, piedras y plantas. Cada mañana, mi hija se levantaba, empujaba una silla hasta el mueble donde ubicamos el acuario, se subía y se quedaba largos minutos interactuando con el pez. "Hola pecesito, ¿cómo estás?", le decía y repetía el saludo varias veces, hasta que mi mujer o yo la tomábamos en brazos y la llevábamos hasta la cocina o su pieza. Pronto surgió la necesidad de bautizar al pez. Decidimos llamarlo Thomas Shelby, en honor al personaje protagónico de la serie *Peaky Blinders*, una de

nuestras favoritas; por esos días, además, terminábamos su cuarta temporada. Durante dos o tres semanas, Thomas Shelby disfrutó de su nuevo hábitat hasta que, inexplicablemente, enfermó. Se quedaba estacionado en cualquier parte, generalmente al borde de la superficie, y movía lentamente las aletas. Aparecieron pequeñas pintas blancas en varias partes de su cuerpo. El dueño de la tienda donde compramos el acuario, al ver las fotografías que tomamos con el celular, dijo que todo se trataba de la temperatura del agua; Thomas Shelby era un pez Beta y necesitaba vivir a 24 o 25 grados. Calibramos, entonces, el calefactor y le suministramos un medicamento en gotas. El pez se recuperó y estuvo en buenas condiciones hasta finales de la semana pasada. El viernes notamos que otra vez comenzó a debilitarse. El martes recién pasado, al regresar del café donde voy a escribir, a eso de las siete de la tarde, lo encontré tendido al fondo del acuario, entre las piedras, con las branquias abiertas completamente, sin movimiento alguno. Me quedé mirándolo durante varios minutos, con una mezcla de tristeza, desconcierto y también admiración por los detalles y la composición de su cuerpo minúsculo. Podía percibir el tegumento que se dejaba ver a través de las branquias. Mi mujer y mi hija estaban en casa de mi suegra. Comencé a sentir una creciente angustia alojada en el centro del pecho. El motivo era, como podrán imaginar, decirle a Matilda que el pez había muerto. La primera idea que se me ocurrió fue desarmar todo rápidamente y obviar el tema. Y cuando nos preguntara algo, inventar cualquier excusa. Sin embargo, preferí esperar a que llegara mi mujer. Cuando entraron, le dije al oído que Thomas Shelby había muerto. Paz decidió que había que enfrentar la situación con honestidad. Le comunicamos a Matilda que el pez había muerto, que iba a emprender un largo camino y que ya no lo vería más. Decidimos realizar una pequeña ceremonia. Depositamos el cadáver de Thomas en una cajita plástica y lo lanzamos al río Mapocho.

Pido disculpas por esta larga digresión, pero quería contar todo esto porque, para mí, tiene un sentido directamente relacionado con el autor que hoy nos convoca. Hoy quiero reflexionar sobre la relevancia que tiene la naturaleza en la obra de Federico Falco, o sobre lo que yo he percibido con respecto al papel que juega en sus relatos la fuerza del espacio natural. Siempre, de una u otra forma, la ferocidad de la naturaleza se impone por sobre los personajes, aunque las voluntades humanas luchen contra ella y tengan la impresión de haber trascendido y superado la adversidad del medioambiente que los rodea. Pareciera, entonces, que la constante de la provincia en la literatura de Falco es quizás una excusa para enfrentar a sus caracteres con territorios más permeables a la naturaleza, donde el calor, el polvo o los bosques pueden transgredir con mayor facilidad los límites de la convivencia humana. Pienso que esa presencia, que es como una porfiada enredadera que se cuela hacia el interior de una casa, no se debe solo a una elección temática o a la mera descripción de los espacios. Lo que hace Federico Falco en su literatura es inventar una forma de escribir que sea capaz de transmitir y proyectar todo el poder de lo que no es humano. El lenguaje de Falco se regocija en describir los detalles del entorno, dotándolos de características específicas y únicas. Por este motivo, lo que el narrador desarrolla con respecto a la naturaleza y su composición no es simple ambientación, sino relato puro. La naturaleza, en gran parte de los relatos de Falco, crea una simbiosis total con los personajes. Se une a ellos, los determina, los alimenta en todos los sentidos posibles.

Mientras preparo mis reflexiones, el pez fallece y tenemos que enfrentar con mi mujer esa partida y la forma de explicárselo a nuestra hija. Con los libros de Falco sobre la mesa de lectura y los múltiples apuntes anotados, llego a ver incluso una dimensión sicoanalítica en lo que ha ocurrido. Pienso que la muerte del pez representa mejor que cualquier disquisición lo que me ha provocado la relectura de la obra de Federico Falco.

La forma de la narración

Federico Falco

a Sandra Sternischia

La escena es la siguiente: pleno invierno, pueblo en cuadrícula en medio de la pampa, a las seis de la tarde ya es noche oscura. A los árboles no les queda ni una sola hoja en las ramas, la luz del alumbrado público tiñe todo de un naranja desvaído. Es un martes o un miércoles. Hace frío, mucho frío. Corre viento. En las calles no hay un alma. Tengo once años. Con mis hermanos miramos televisión sentados alrededor de la mesa del comedor. Mi papá come pan con queso de parado, en la cocina. El fuego está prendido en el hogar a leña, el perro duerme al frente. La puerta del pasillo que lleva a las habitaciones está cerrada, para que el calor no se disipe y quede concentrado en el comedor. De tanto en tanto, alguien tiene que salir al patio a buscar un tronco para agregarle al fuego. De pronto, se escucha la puerta de calle, el perro alza la cabeza.

Es mi tío Néstor, que viene de visitas.

Mi papá saca soda, gancia, lo invita con queso.

Bajen un poco la tele, nos dice y nosotros seguimos mirando lo que sea que estemos mirando, mientras los grandes hablan, en la otra punta de la mesa.

Mi tío Néstor se sienta, pide un vino, le agrega un chorro fuerte de soda.

¿Quién murió?, es lo primero que pregunta.

((((((((((((((En mi pueblo, cuando yo era chico, a las necrológicas las daban por la radio, un par de veces, por la mañana, precedidas por una grabación de campanadas largas y solemnes. Cuando se escuchaban las campanas, había que dejar todo, subir el volumen y escuchar quién había muerto.

La otra forma de enterarse era salir a dar una vuelta en auto, pasar despacio –en primera, o en segunda- frente a Canevarolo (la funeraria que quedaba frente a la plaza, en la misma cuadra de la iglesia) y leer el cartel donde, en una especie de felpa negra acanalada, Canevarolo en persona había insertado una por una las letras de plástico blanco que formaban el nombre del muerto, su fecha de nacimiento y su fecha de defunción. Si el muerto, además, nunca había sido conocido por su nombre verdadero, sino que, de toda la vida, llevaba un sobrenombre que lo identificaba, el sobrenombre se agregaba en la placa, al medio, entre el nombre y el apellido, y entre comillas.

Juan "El sopa" Perez, por ejemplo. O; Alicia "Chucha" Villafañe.

A veces, si el nombre era demasiado largo, o tal vez por una mera cuestión de sonoridades, o incluso, por ejercer su pura arbitrariedad de único funebrero del pueblo, Canevarolo elegía agregar el sobrenombre del difunto al final, después del nombre, como una especie de aclaración, entre paréntesis

Milena Josefina Giribone viuda de Pittavino (Mimicha)

Luis Horacio Cirimbini (Molicote))))))))))

Cuando llegaban visitas, además de la lluvia, la cosecha y el precio de los novillos, uno de los temas ineludibles era quién había muerto.

¿Quién murió, que pasé por la esquina de la plaza y vi gente frente a Canevarolo?

La conversación entonces se volvía muy específica. Antes que nada, había que identificar al muerto.

Un Pascualini, de los que viven atrás del cuartel de bomberos.

El que le decían Filón.

No, hermano de ese. El que se había casado con una de las Pautaso del Molle, ¿te acordás?

Las Pautaso esas que eran cuatro hermanas, todas lindas.

Esa misma. Este era el casado con la Delia, la hermana del medio.

¿Ya murió ella?

No que yo sepa.

Ese es el Pascualini que se le había accidentado el chico.

No, el que vos decís es el del nenito que se quemó con aceite, que estuvo mucho tiempo internado en Córdoba. Sería tío de ese nene. Este es el Pasculini que una vez cuando se fueron de viaje con los de la cooperativa la escalera mecánica le chupó la manga.

El que le había dado el ACV

Ese mismo, el del ACV

Ah, pero entonces no es el Filón, es el Carnica Pascualini.

No, no, el que murió es el Filón Pascalini, lo vi en la placa. El Carnica es el que tiene la trilladora. Es de los otros Pascualini, primo de este.

Claro, son primos, por que las madres eran hermanas, unas Sonsini. Las dos Sonsini que habían sabido ser maestras.

El Filón es el que cuando era joven jugaba a las bochas, que supo salir campeón una vez.

Ah.. el que siempre pasaba en la bicicleta.

Ese mismo.

En un pueblo, todos somos una biografía. La identidad está pegada a una historia. Tres, cuatro, cinco hitos en la vida de alguien que, de alguna manera, nos identifican. Desgracias, accidentes, encuentros, profesiones, amores, nacimientos, logros, anécdotas divertidas y anécdotas tristes. Hitos en una cronología. Puntos en esa vida, unidos por líneas en medio de la llanura, entre el viento y el sol inclemente. Un final, un mirar hacia atrás, y, en el tratar de identificar (nos), la narración de un obituario.

La vida no puede ser sólo eso, decía yo en cuanto escuchaba esas conversaciones y abría la puerta del pasillo, me sumergía en el frío de la casa sin calefaccionar, me tiraba en mi cama, prendía el velador y me ponía a leer.

* * *

Desde muy chico me gusto leer. Mucho. Siempre fui un lector voraz. Cuentos, novelas, libros para chicos, colecciones infanto juveniles, libros "sin dibujos", libros para grandes. En mi pueblo no había librerías, ninguna, pero a cambio, en casa había una biblioteca bastante bien poblada. Y mi tía Carmen, también, que vivía a la vuelta de casa, tenía una muy buena biblioteca. Yo comencé a leer robando - o tomando libros prestados - de esas bibliotecas. Leía porque me gustaba, leía porque me entretenía, leía, creo, sobretodo, para escaparme a un mundo paralelo. Frente al caos y al sinsentido de algunas vidas, la literatura era un refugio que ofrecía armonía, ofrecía estructura y que proponía vidas que no fueran, "sólo eso", sino que en su recorrido, formara un dibujo estéticamente bello.

* * *

Hace poco me invitaron a participar en una clase en una universidad. Un grupo de estudiantes habían leído y trabajado con varios de mis cuentos y le idea era charlar, que me hicieran preguntas, que yo las respondiera, etcétera. Me alegró la invitación y acepté contento. Ese día me levanté temprano, hice algunas cosas, me tomé el subte. En ningún momento pensé demasiado en lo que iba a suceder, no había imaginado escenarios posibles, no había previsto respuestas. Ni siquiera sabía qué cuentos habían leído.

La profe que había organizado la actividad me invitó un café antes de la clase, me dijo que seguramente todo sería muy simple. Entramos al aula, saludamos. La profe me presentó. Dije una o dos cosas muy generales. Levantó la mano un chico muy flaco, de bigotitos a lo Cantinflas.

¿Por qué en todos tus cuentos hay violencia?, preguntó.

Yo, enarqué las cejas.

¿Violencia?, dije.

Violencia real o violencia simbólica, me respondió él.

Yo asentí, un poco descolocado.

No es que no estuviera de acuerdo con su afirmación, sino que, un poco, me agarraba con la guardia baja y, otro poco, nunca nadie había sido así de tajante: no en uno, no en el 80 % de tus cuentos. En todos, violencia real o violencia simbólica.

Decidí hacer caso omiso a la afirmación rotunda e improvisé una serie de variaciones a las respuestas de siempre.

Porque sin conflicto no hay narración, dije. Porque desde el comienzo, narración es conflicto. Si no hay conflicto, no hay trama. Si no hay problemas, contradicciones, intenciones solapadas, enfrentamientos, antagonistas, mala suerte, cataclismos, no hay cuento. Los personajes tienen metas pero si enseguida cumplen sus objetivos, no hay cuento para contar. Entonces tiene que haber problemas, pruebas, contratiempos. Los personajes no aceptan lo que les sucede y por eso dan lucha y porque dan lucha, hay cuento. En cuanto los personajes se resignan y aceptan lo que les tocó en la vida, dejan de luchar, dejan de moverse, se aquietan. Entonces sobreviene el final.

El muchacho asintió.

Pero todos tus cuentos terminan mal, dijo.

¿Cómo?, volví a preguntar.

No hay finales felices, los personajes no tiene redención, afirmó.

Yo asentía con la cabeza pero por dentro trataba de pensar ejemplos que negaran la rotundez de su afirmación. No todos terminan "mal", pensaba. Ni siquiera el 50 % termina mal… Igual, para qué detenerse en menudencias. Si el quería decir que eran todos, así con mayúsculas, que lo dijera. No me iba a ganar a mí un muchachito con bigotitos a lo Cantinflas. Así que allá fui, a la defensiva.

Porque de alguna manera la literatura más comercial, la televisión, la publicidad incluso se han apropiado de los finales felices, dije. El final feliz, donde la chica se queda con el chico y el héroe cumple su misión y recibe su premio no hace más que tranquilizarnos para que no nos salgamos fuera de lo socialmente aceptable, para que consumamos sin crítica, para que nos vayamos a dormir tranquilos.

No hay que dejar que las formas y las estructuras de la televisión y la publicidad nos escriban, dije. No hay que dejar que el mercado nos escriba. No hay que permitir que las fórmulas clásicas, lo ya probado, lo que de tan repetido perdió efectividad, nos escriba. No hay que dejar que las ganas de agradar, la necesidad de que nos quieran y nos alaguen escriban por nosotros, afirmé, con una elocuencia retórica que para las diez de la mañana me pareció realmente notable.

¿De verdad pensaba todo lo que acababa de decir? No lo sé… En teoría, sí… En teoría pensaba y pienso eso. Pero también es verdad que lo último que hago cuando me siento a escribir es pensar en esas cosas. Que son cosas que se me ocurren después de haber escrito, que es muy difícil escapar a las estructuras trilladas de la televisión y la publicidad y que muchas veces yo mismo las uso, que a veces es imposible dejar de lado las ganas de agradar, la necesidad de que nos quieran. Que uno a veces simplemente hace lo que puede, escribe lo que le sale, anda a tientas, perdido entre la lista de las compras, las cuentas, la vida, el resfrío, el dolor de cabeza.

No importa, yo quería ganarle, taparle la boca, y por un momento me pareció que con mi respuesta había logrado hacerlo. El muchacho asintió y dio por terminado su interrogatorio. Yo respiré aliviado, pero solo por un brevísimo momento.

¿Pero entonces, para qué escribís?, me preguntó enseguida una chica sentada a su lado.

Uff, munición pesada, pensé yo por dentro, y me acordé de una vez, cuando yo mismo tenía 20 años y fui a entrevistar a un escritor en Córdoba. El tipo tendría la edad que más o menos tengo yo ahora, me miró con la misma cara de "no molestes con preguntas complicadas" con la que yo estaba ahora mirando a la chica y me dijo: "porque a esta altura ya está, ya no vale la pena preguntarse por qué uno hace lo que hace, es lo que hace, lo que sabe hacer, lo que más o menos le sale y punto, con eso basta".

Vista desde ahora, desde mis 41 años, me parece una respuesta rayana con la sabiduría, pero recuerdo perfectamente cuánto me había defraudado en aquel momento, cuando yo tenía 20. Me pareció una respuesta desganada, o poco valiente. Y la mañana ya había empezado mal. Así que respiré profundo, tomé impulso y enfrenté a la chica con toda mi batería.

Me gusta pensar en mí mismo, le dije, como un constructor de montañas rusas, o de trenes fantasmas. Montañas rusas por ahí sin super pendientes o que de verdad asusten, no necesariamente que descollen de tensión o que se destaque por su ritmo trepidante, montañas rusas que por ahí, incluso, no tengan sentido, pero bueno, algo parecido a montañas rusas o trenes fantasmas. Me gusta pensar en mi mismo como alguien que ocupa su tiempo calculando curvas, subidas, caídas, recorridos, para que después, venga otro y se suba a un carrito y disfrute, transite por diferentes sensaciones, sentimientos, climas, la pase más o menos bien. Me gusta pensar en los cuentos como experiencias, dije, recorridos posibles para regalarle al otro, a mis amigos, a la gente que quiero, y también a gente que no conozco, pero con la que, de alguna manera, la narración me permite entrar en contacto. Es como agarrar un pedazo de arcilla, moldearlo, darle una determinada forma: un bodoque, un apelotonamiento, una torsión y dejarlo ahí, para que el otro, si tiene ganas, se enganche y lo recorra, lo mire, gire en torno o se meta adentro. Es como decirle: "tomá, hice esto, a mí me gusta pero no sé bien qué es, vos fijate, ojalá te sirva, ojalá lo disfrutes".

El chico de los bigotitos recogió el guante enseguida.

Pero entonces, si es escribís para regalárselo a tus amigos, para que lo disfruten, ¿por qué no escribís finales felices?

Por qué en la vida no hay finales felices, le respondí con un latigazo, sin siquiera pensar en lo que decía. Porque en la vida los buenos no siempre ganan, el príncipe valiente abandona a la princesa, uno termina con el corazón roto, los sueños no se cumplen, y al final los malos gobiernan.

El chico no dijo nada. Todos me miraban. En el aula se había hecho un gran silencio.

Yo suspiré, agobiado.

Perdonen, disculpen, dije. Estoy hecho un viejo (((de mierda))).

* * *

La mejor definición de estructura que conozco es de Julius Epstein, el guionista de Casablanca. Es muy simple. "Primer acto: subir el personaje a un árbol. Segundo acto: tirarle piedras. Tercer acto: bajar al personaje del árbol".

Toda historia es eso, de Eurípides, Esquilo y Aristóteles para acá, este esqueleto básico que sostiene en lo profundo a todas, o casi todas las historias que conocemos, ha variado tan poco que casi se podría decir que forma parte de nuestro ADN. Cuando pensamos en "historias" pensamos exactamente en esos tres movimientos, en esa especie de balanceo: subir un hombre a un árbol, tirarle piedras, bajarlo del árbol.

Con los años, esta estructura básica que atraviesa todas las artes narrativas, es decir, las artes cuya materia prima es el transcurrir de acciones en el tiempo, se ha ido perfeccionando: tres actos y dos puntos de giro. Ascenso, meseta, clímax.

* * *

Esto no significa que, a lo largo del tiempo, la noción de estructura no haya sufrido replanteos, sabotajes, lavadas de cara.

En Poe y en todos sus hijos: el cómo bajar al personaje del árbol aparece con la forma de una sorpresa: una vuelta de tuerca final, la aparición de cierta trama oculta que hasta ese momento tal vez intuíamos pero, en verdad, nos era imposible conocer. En "Los crímenes de la calle Morgue", por ejemplo, la aparición inesperada de un orangután que todo el tiempo había estado entrando por la chimenea.

Mientras nosotros leíamos, había otras cosas sucediendo en las ramas de ese árbol, zonas entre las ramas que quedaban en sombra y que de pronto se revelan, sorpresivamente, como bajo un golpe de luz, y nos dan un shock de intensidad que identificamos con final: bajar al personaje del árbol, vivo o muerto, pero bajarlo.

Chéjov, en cambio, sube sus personajes al árbol, les tira piedras y después, se niega a bajarlos. En "La dama del perrito", por ejemplo dos amantes clandestinos se meten a sí mismos en un problema del que no saben como salir. Ella no puede dejar al esposo, ella comienza a visitarlo en secreto, él sabe que nunca se animará a dejar a su esposa.

"Y durante un buen rato examinaron las posibilidades de eludir la necesidad de
esconderse, engañar, vivir en ciudades distintas, sin verse por mucho tiempo. ¿Cómo
liberarse de estas intolerables ataduras?
–Cómo? ¿Cómo? –se preguntaba él, tomándose la cabeza con las manos–.
¿Cómo?
Y parecía que faltaba poco para encontrar la solución y comenzar, entonces, una
nueva y maravillosa vida; pero ambos comprendían claramente que el final estaba
todavía muy lejos y que lo más complicado y difícil no había hecho más que empezar".

Y entonces Chejov los deja allí, a horcajas sobre las ramas, a la intemperie y con los nubarrones oscuros acercándose.

Chejov se opone a la fuerza tranquilizadora del final. Sin embargo, negándose a bajar a sus personajes del árbol, no está negándose a la estructura básica del relato. El final de La dama del perrito funciona por que nos enfrenta a una ausencia: la ausencia de final. Ese tercer acto, ese bajar a los personajes del árbol, funciona en la mente del lector, como el miembro fantasma en un amputado. Su peso es el de un climax en ausencia, de algo que no esta presente, pero todavía ocupa lugar.

Y es que, como seres humanos, tenemos tan interiorizado este modelo de los tres actos que forma casi parte de nosotros, así como nuestra idea platónica de que un hombre es alguien que tiene dos brazos, dos piernas, dos ojos y sólo una boca, nuestra idea platónica de lo que es una historia implica primer, segundo, tercer acto y si alguno de ellos falta, nuestra mente tiende a rellenarlo.

En "La dama del perrito", la angustia proviene de imaginarnos todo lo que Chejov no nos cuenta.

Hemingway escribió y publicó "Colinas como elefantes blancos" en 1927. Son dos personajes, un hombre y una mujer, de viaje, en una estación en medio de la nada, esperando para hacer un

cambio de tren. La acción comienza in media res, en la mitad de algo. Vienen de un lugar, van a otro lugar, van hacia otro lugar. Presenciamos su charlas, sus diálogos, pero no sabemos casi nada más de ellos, algo sucedió, algo va a suceder, no está del todo dicho, pero puede leerse entre líneas, pescar alguna referencia. De un lado de la estación hay tierras áridas, del otro lado de la estación, corre el río y las tierras son fértiles, llenas de árboles y cosechas. Los personajes, enfrentados a un dilema, se piensan a si mismos al reflejarse en estos paisajes: áridos, yermos, secos, o fértiles, prolíficos. Esas miradas espejadas son casi las únicas pistas con las que contamos para saber qué les sucede, para tratar de entenderlos.

De un plumazo, Hemingway eliminó completamente el primer acto. Nadie nos explica nada, nadie nos dice quienes son, de donde vienen. El *había una vez, en un lugar muy muy lejano,* desaparece completamente. Se abre el telón y los personajes no solo ya están trepados a un árbol, sino que las piedras hace rato que comenzaron a caer sobre ellos y, lo que están tratando de resolver, simplemente, es como hacer para bajarse de esas ramas. El final en Hemingway , no es muy diferente al final de Chejov. Llega el tren, se los lleva. Podemos imaginarnos, pero no sabemos a ciencia cierta qué pasará con ellos.

* * *

El cuento, como género, es un formato un tanto peligroso. En ciertos autores predomina la idea del cuento como un género menor, algo que se escribe entre novela y novela y que funciona como relleno. Por su brevedad, además, suele ser considerado un género de iniciación, un lugar para hacer palotes, un ejercicio de precalentamiento donde no hace falta ser demasiado original, sino simplemente aprender a escribir, aprender a encajar la historia que tenemos entre manos en una estructura predeterminada.

Como sabrá cualquier persona que haya sido jurado en un concurso de cuentos, en determinados momentos, algunas estructuras se "ponen de moda" hasta volverse insoportablemente recurrentes. No todos los cuentos cuentan la misma historia, pero todos recurren a la misma estructura para contar historias diferentes.

El gran riesgo del cuento como formato es anquilosarse. Cuando esto sucede, de pronto, pareciera que un cuento puede tener sólo una única estructura: épocas en que un cuento es sólo cuento si el final es una vuelta de tuerca sorprendente; años y años donde un cuento sólo es cuento si cuenta dos historias, una en superficie y otra en profundidad, en las entrelíneas. Décadas en que un cuento sólo es un cuento si no tiene ni primer ni tercer acto, si su momento de climax es una epifanía que preferiblemente involucre caballos entrevistos en la niebla, o mujeres desnudas saliendo del mar, en un amanecer de finales de verano y si sus personajes son adolescentes perdidos en la vida, cuarentones recién separados o a punto de separarse o cincuentones a quienes acaban de despedir del trabajo. Y así, dependiendo de las modas, el éxito de determinados autores, la visibilidad de determinados escritores, la autoridad que se les reconoce y la reverencia que se les tiene a determinados coordinadores de taller, la fuerza con que se impone el decálogo del momento.

A mí, en particular, me gusta pensar en el cuento como esos dibujos que forma el alumbrado público de los pueblos cuando se los sobrevuela desde un avión durante la noche. En la oscuridad, sobre la superficie apenas intuida de la tierra, de pronto aparece una red de luces. Un entramado que se irradia desde un núcleo destellante –el lugar donde está la plaza, la iglesia, la comisaría.

El problema, en Argentina, en los pueblos de llanura, es que las plazas centrales son casi idénticas de municipio en municipio: la iglesia, el banco, la policía, la escuela, la intendencia. Un pueblo detrás de otro, en cuadrícula perfecta, cada uno con sus propias fachadas, sus propias individualidades, sus propias superficies y detalles, pero en el fondo, siempre estructuralmente iguales a sí mismos. Bajo diferentes pieles, siempre el mismo pueblo, siempre el mismo cuento. Pueblos y cuentos generados con molde, muy parecidos entre sí, todos contaminados por el mismo aire.

Cuando sobrevolamos pueblos de montaña, en cambio, la historia es completamente distinta. En la oscuridad de la noche, la red de luces del pueblo nunca generan una cuadrícula perfecta, irradiada en forma pareja desde la plaza hacia fuera. Lo que vemos, en cambio, toma más la forma de salpicaduras asimétricas, estrellas con demasiadas puntas, manchas de luz que suben y bajan adherida a colinas que no vemos, punteos alargados sobre el fondo de un valle, copiando los meandros de un río invisible. La forma de los pueblos de montaña se va deshaciendo en lo negro siguiendo un terreno quebrado, una organicidad implícita que en el vacío que genera la

oscuridad sólo podemos adivinar o suponer. Es el terreno accidentado el que define la forma. El pueblo surge y crece orgánicamente, a partir de su propia vida cotidiana, la de los que un poco a los tumbos buscaron su lugar para vivir y armar casa, la de los que, de acuerdo a las pendientes y las laderas, planificaron dónde trazar calles, dónde ubicar el tanque del agua, donde habrá mejores vistas o en qué zonas es posible – o imposible- cavar para plantar cimientos.

La nada oscura es la que delimita la forma del pueblo –la forma del cuento- y las casas más alejadas, las calles sin salida que se topan contra la montaña, los precipicios que imponen bordes, los ríos que dibujan ejes arrítmicos son los lugares donde la mancha de luz se particulariza, se vuelve única. Vistos desde arriba, esos límites son los que le dan su característica especial. El pueblo, el cuento, aparece como un ikebana de luz naranja, una búsqueda de la belleza en el equilibrio precario, en la asimetría, en los vacíos.

* * *

(((Diciembre suele ser un mes imposible en Buenos Aires. Humedad, muchísimo calor, y todo el mundo desesperado por completar en esas últimas semanas lo que quedó colgado y no se pudo completar a lo largo de todo el año, mensajes de whatsapp, mails apremiantes, reuniones, tráfico. Por eso, desde hace bastante tiempo, elijo tomarme vacaciones en diciembre, me voy a las sierras, a las montañas y el 2 de enero ya estoy de regreso en la ciudad, dispuesto a trabajar tranquilo y sin interrupciones. Enero en Buenos Aires es caluroso, pero la ciudad está vacía, uno puede andar a su aire, las noches son para caminar tranquilo, parar a tomar algo, disfrutar.)))

Un enero de hace un par de años no tenía entre manos ningún proyecto de escritura demasiado sólido y decidí que, en vistas a que ese año cumplía 40 y que, desde hacía bastante tiempo venía con problemas para ubicar temporalmente determinados hitos de mi pasado -¿esas vacaciones fueron en el 98 o 99? ¿de qué año a qué año duró aquella relación-, me iba a tomar unos días para organizar mis diarios y cuadernos, terminar de escanear mis álbumes de fotos "físicas", separar en carpetas las fotos digitales, limpiar discos rígidos, etc. En fin, hacer limpieza ordenar, organizar, clasificar, ordenar cronológicamente, pasar en limpio.

Al final, la tarea terminó siendo mucho más complicada de lo que yo suponía y ocupándome bastante más tiempo del que había pensado. Pero para finales de mes, ahí estaba, todo organizado en cajas, todo en carpetas, y un archivos de Word, con el pomposo nombre de "Línea de la vida", detallando en cinco o seis asteriscos perfectamente tabulados los hechos más importantes de cada año transcurrido hasta entonces: amores, viajes, esfuerzos, trabajos, frustraciones, libros, escrituras, enfermedades, gobiernos, problemas de plata, crisis económicas, inflacionarias, emocionales, encuentros con amigos, desencuentros, tragedias, vacaciones, muertes, alegrías.

El resultado me dejó entre sorprendido, nostálgico y un poco triste. Ahí estaba, con precisión casi geométrica, la línea que unía todos estos hitos en mi vida. Esa que tenía al frente no era la línea que me hubiera definido en una comunidad, en un pueblo -hijo de, que vive a la vuelta de, el que hace tal trabajo, el que una vez se ganó tal premio en la tómbola del Club Defensores-, sino una línea mucho más íntima, privada: a algunos de esos hechos solo yo los conocía; otros, sólo para mí eran significativos. Esta era una línea mía, una línea para mí, mi vida adelgazada sólo a lo que yo consideraba importante, mi propia narrativa. Yo, mi cuerpo, mi individualidad, mi subjetividad, acarreada por el tiempo, moviéndose en el espacio, trazando una línea. Esa línea, formaba un dibujo.

La primero que me llamó la atención es que, si en cualquier momento antes de ese enero caluroso, alguien –o yo mismo- me hubiera pedido que le contara mi vida, la versión que hubiera dado hubiera sido una versión mucho más breve, más corta, más simple y mucho mejor orientada que la que ahora tenía frente a mis ojos.

No es que esta línea incuestionable por lo bien documentada no tuviera nada que ver con esa otra línea, que hasta entonces había tenido en mi cabeza. Pero puesto blanco sobre negro, lo que aparecieron fueron desvíos, pantanos, ansiedades, esperas, años de hacer la plancha sin saber qué hacer, meses de producir muchísimo, encuentros fortuitos que definirían el rumbo de todo lo que vendría por casi una década, años y años de estancamiento, lustros de hacer algo que no quería, de no encontrar la manera, de no encontrar la salida.

El dibujo que hasta entonces yo creía que esa línea formaba era un dibujo bastante simple pero elegante. No demasiado parecido al dibujo que, cuando yo tenía 20 años, hubiera querido

que mi vida formara a los 40, pero un dibujo más o menos claro, armónico.

La sorpresa, al terminar de pasar todo en limpio, fue ver que ese dibujo tenía mucho menos sentido de lo que creía. Era un dibujo mucho más amorfo, enredado, lleno de zonas en zigzag, de meollos, de ángulos rectos y drásticos cambios de rumbo.

No era exactamente un garabato, pero tampoco era un dibujo proporcionado. Era como si al dibujante le hubiera temblado el pulso, como si por momentos se hubiera olvidado por completo de lo que estaba haciendo, o de cuál era su meta, momentos en se desviaba y hacía rayones, momentos en que el lápiz se le quedaba sin punta, clareaba la tinta de la lapicera, momentos en que el dibujante salía de fiesta y dibujaba sólo rayones, completamente borracho y momentos en que el dibujante no tenía más que fiaca y ganas de hacer poco esfuerzo.

Si toda historia tiene primer acto, segundo acto y tercer acto, y el segundo acto es, proporcionalmente, igual de extenso que el primero y el tercero acto sumados, yo estaba más o menos en la mitad del segundo acto, pero lo que no veía por ningún lado era la *proporción*. ¿Había demasiadas historias secundarias que, la verdad, no aportaban mucho, más que ansiedad y sufrimiento? ¿Los puntos de giro habían entrado demasiado tarde? ¿dónde había terminado el primer acto? ¿ese que yo creía que había sido un punto de giro, al final no había sido para nada un punto de giro? ¿venía atrasado y recién estaba terminando el primer acto? ¿o resulta que ya estaba bien entrado en el segundo acto y, por ende, lo que yo hubiera querido que pasara, ya no había pasado, y mi vida no iba a ser, entonces, lo que yo me imaginaba, lo que yo hubiera deseado que fuera, sino otra cosa, diferente, completamente diferente, más oscura, menos deslumbrante de lo que yo hubiera querido?

Por supuesto, la vida es una cosa, y la literatura es otra. La literatura tiene forma, mientras la vida, nadie garantice de que llegue a tenerla… y sin embargo, allí estaba, la misma reacción de cuando era un chico de diez años y huía a encerrarme con un libro en la mano. El escape hacia las formas armónicas de la narración. El reclamo de sus formas para mi vida.

* * *

Todos nos contamos historias para vivir, dice Joan Didion en el comienzo de uno de sus ensayos más famoso. Todos leemos el mundo que nos rodea, sacamos conclusiones, armamos historias a partir de lo que percibimos subjetivamente. Lo hacemos, porque, de alguna manera, necesitamos que el mundo que nos rodea tenga sentido.

Y todos, también, nos vamos contamos a nosotros mismos, explícita o implícitamente, la historia de nuestra vida.

Leer se vuelve entonces, no sólo disfrute, entretenimiento, una manera de pasar el tiempo, sino una manera vicaria de vivir experiencias, de conocer mundos, de conocer vidas y también, sobre todo, una manera de conocer estructuras.

Según uno de esos estudios norteamericanos siempre bien prácticos y un poco simplistas, tendemos a contarnos a nosotros mismos las historias de nuestra vida, como historias de caída, redención y éxito, o por lo menos, lo que deseamos, es que nuestra vida tenga una forma, una estructura, de historia de caída, redención y éxito.

Esto no es casual: un porcentaje altísimo de las historias que leemos, de la películas y las obras de teatro que vemos, son –en mayor o menos medida- historias de caída, redención y éxito. El modelo estructural de la caída, la redención y el éxito es el del 90 % de las historias de Holliwood e implica que, en la segunda mitad del segundo acto, tanto sea en una película de acción, como en una comedia romántica, el protagonista debe caer bajo y darlo todo por perdido: los amantes nunca se van a encontrar, los malos van a ganar, la meta nunca se conseguirá. Es en ese momento, indican todos los manuales de guión, donde algo "debe morir" para el protagonista, de modo que, al tocar fondo, crezca en el algo nuevo: algo que lo lleve al éxito del tercer acto. Y ése éxito final es lo importante, porque es el éxito de nuestro protagonista el que hace que la caída profunda en el pozo de la desesperación tuviera sentido: cayo, pero *fue para algo*. Cayó, pero para crecer.

Meta. Misión. Caída a lo más profundo. Redención. Éxito.

Una y otra vez, una y otra vez, vemos y leemos la misma historia. Y, según este estudio, una y otra vez, independientemente de en qué momento de nuestra vida estemos: en la adolescencia, en la primera juventud, en la adultez y hasta cuando somos ancianos, deseamos para nuestras vidas la forma de esas historias de caída, redención y éxito.

Sobre todo, porque las historias de caída, redención y éxito implican que el héroe tuvo

contratiempos en el camino, tuvo fracasos, tocó fondo. Amamos este tipo de historias porque nos ayudan a incorporar a nuestra propia biografía los reveses de la fortuna. Nos enseñan a hacerle espacio en la línea de nuestra vidas al error, a la frustración, al fracaso. Estas historias nos confortan porque nos dejan caer pero, al mismo tiempo, le dan sentido a la caída: es sólo una fase necesaria, al final todo estará bien. Todo traspiés *tuvo sentido, fue necesario* porque ayudó al héroe a crecer, a madurar, a conquistar los valores de los que carecía para por fin, poder alcanzar el éxito.

* * *

Es extraño lo que sucede cuando un volantazo violento e inesperados cambia el rumbo de nuestra línea y arruina por completo el dibujo que creíamos que nuestros días venían armando. Extraño lo que pasa cuando estamos mal, cuando estamos perdidos, cuando el cuerpo nos falla o sufrimos un fracaso, una pérdida, un contratiempo. Personas muy queridas se acercan a ayudarnos, a darnos su amor y su amistad, a tratar de consolarlos. Misteriosamente, casi siempre el consuelo implica recordarnos, con cariño, el dibujo de la historia que estamos protagonizando.

"No te desesperes, estás en pleno Uranazo, va a ver que todo esto es para mejor, para que te liberes de cosas que ya no te sirven, te expandas y hagas espacio a lo que en verdad vos sos", me dijo una amiga que todas las semanas lee muy atentamente dos o tres páginas de astrología.

"Para llegar al oasis hay que pasar por el desierto. Para ver la luz, hay que pasar por la oscuridad", le escuché una vez decir a un amigo de esos que nunca hablan de cosas importantes, ni piensan mucho en nada y parecen estar en la vida como si fuera verano todo el tiempo y lo único que hubiera que hacer es tomar sol y tomar cerveza. Nunca supe si fue algo que leyó en un sobrecito de azúcar o algo en lo que verdad creía.

"Dios poda sus vides para hacerlas más fuertes, no intentes entender algo que es más grande que vos, confiá en Dios, él sabe lo que hace", me dijo alguna vez un amigo católico, apostólico y romano.

"Sólo los golpes pueden pulir el diamante en bruto que hay en vos", me explicó una amiga medio –o bastante- new age.

Todas estos consejos y acompañamientos, asumen que la vida forma un dibujo, que ese dibujo es armónico, estéticamente bello y que belleza es fuerza. Esto es, que a la belleza sólo se llega con grandes gastos de energía concentrada, que, en las vidas de algunas personas, la armonía se obtiene a fuerza de golpes, de líneas quebradas, de ángulos agudos, de drásticos cambios de rumbo.

"Es duro ahora, pero cuando pase un año, vas a ver que fue para mejor, que todo tuvo sentido".

Caída, Redención, Éxito.

En el fondo, la fantasía es que, si entendemos la narrativa de nuestra vida, podemos predecir lo que vendrá, podemos quedarnos tranquilos: estamos en medio del segundo acto, los piedrazos que estamos recibiendo no son más que conflictos que necesitamos atravesar, etcétera, etcétera.

Necesitamos leer historias porque necesitamos conocer narrativas para entender qué forma tomará nuestra vida. Creemos que, si logramos entender en qué narrativa estamos inmerso, podemos conjurar la ansiedad y el abismo, de alguna manera predecir y controlar el futuro, saber qué nos espera.

Contarnos historias nos permite fantasear con que tenemos control sobre el futuro, y que, por lo tanto, somos protagonistas y, al mismo tiempo, autores de nuestra propia narrativa.

Los problemas de verdad empiezan cuando las expectativas fallan. Cuando el camino no nos lleva al éxito social, económico, familiar o profesional que deseamos, cuando caemos a un pozo y enseguida caemos en otro y en otro y no aprendemos nada de todo eso… y no hay redención posible. Cuando el dibujo que va formando nuestra vida no tiene nada que ver con el dibujo armónico, proporcionado, balanceado y estéticamente bello que leímos. Cuando, por más que dejamos morir lo que se nos exigiera dejar morir, el árbol al que estamos subidos no nos lleva al éxito social, económico, familiar o profesional que deseábamos. Cuando la vida no es un superar escollos para crecer en sabiduría, en bienestar, en estatus, sino un simple atacascarse en cosas sin saber bien para qué.

* * *

¿Qué forma debería tener un cuento para dar cuenta de lo que es nuestra vida hoy? ¿Qué forma debería tener una narración para dar cuenta del sinsentido en que vivimos, de la ansiedad, el miedo, la búsqueda de amor, de contacto, el deseo, el terror, las políticas de Estado, los Estados ausentes, la desprotección y le intemperie, el regreso de la derecha, el no saber qué hacer o cómo hacerlo, la angustia y nuestro deseo de

huir de ella, la enfermedad, la velocidad, Instagram, Facebook y Twitter?

¿Qué forma debería tener una narración donde no hay manera de bajarse del árbol, sino que toda huida es una huida hacia delante, hacia otras ramas, otros árboles?

¿Qué forma debería tener una narración que dé cuenta de lo escasamente armónica, lo sucia, lo contaminada, lo confusas y escasamente proporcionadas que son muchas de nuestras vidas hoy?

* * *

La exploración y la continua propuesta de posibles estructuras narrativas no se termina con Hemingway y sus Colinas como elefantes blancos, en el caso del cuento en particular, ni implica una evolución progresiva, o un descarte de estructuras ya conocidas.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX y de estas primeras décadas del siglo XXI, la narrativa continuamente se ha estado preguntando una y otra vez qué forma debería tener una historia para dar cuenta de su contemporaneidad. Y las respuestas que surgieron orgánicamente a partir de las situaciones y problemáticas de cada época para nada implicaron invalidar la formas ya conocidas, ya probadas, ya leídas, sino simplemente aumentar, expandir el campo, tensar los límites, hacer coexistir diferentes estructuras y posibilidades.

Desde Katherine Mansfield, Kafka, Beckett, hasta Borges, David Foster Wallace, Lydia Davis, el propio Bolaño, Felisberto Hernández o la queridísima Hebe Uhart, por hacer una enumeración arbitraria y sumamente subjetiva, una y otra vez nos encontramos con ficciones –con cuentos- que, como lectores, nos desafían, pero al mismo tiempo, proponen estructuras mucho más complejas y más cercanas a la propia experiencia en su capacidad de plasmar un mundo y una subjetividad.

Narraciones, por ejemplo, que, estructuralmente, funcionan por sustracción: como la anécdota del castillo de cartas: sacar la máxima cantidad posible de cartas, sin que la estructura colapse.

Pero también, narraciones que trabajan como un rejunte de astillas después de la caída, cartas sueltas dispersas al azar, producto de una explosión violenta y lejana: solo fragmentos de una historia, salpicados azarosamente en la cronología de la lectura, para que cada lector rearme como pueda y quiera.

Estructuras que funcionan por sumatoria, por acumulación. Especies de tumores que crecen sobre sí mismos, con notas al pie, asteriscos, llamadas, referencias en los márgenes, historias secundarias dentro de las historias secundarias. Formas siempre al borde de la disgregación o la metástasis.

Estructuras que son pura línea, sólo deriva o transcurrir de flaneur, sin formar dibujo, o formando un dibujo arbitrario, caprichoso o producto del azar, como en "Vagabungo en Francia y Bélgica", de Bolaño, o en "Caballo en el Salitral", de Antonio Di Benedetto, donde la deriva funciona mediante un sistema de postas tangenciales. O también, esas otras derivas, las derivas mentales, el pensar que discurre en los cuentos de Sergio Chejfec, por ejemplo.

Estructuras que funcionan por serialidad: la repetición de un fragmento o de un elemento, como en muchos de los cuentos de Lydia Davis, o "Gato y Ratón", de Steven Millhauser o en "Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul", de Sara Gallardo. Textos que no son mas que una colección de puntos, o la construcción de un corpus, una especie de reunión de episodios unidos por un motivo en común, una enciclopedia a veces más o menos taxada, otras veces, puro desorden.

Narraciones con estructura de collage: restos de diferentes experiencias que se cohesionan en la página, creando un sentido nuevo. La coexistencia imprevista de episodios aislados, pegoteados con agua y harina. Como en los cuentos de Donald BARTHelme, pero también, como en algunos de los cuentos de Hebe Uhart, gran "escuchadora" de conversaciones que rescataba y llevaba para sus páginas, dejando que convivieran unas con otras.

Estructuras remix, narraciones sampleadas, narraciones apropiadas, reversionadas, trucheadas. Como en Borges, pero también como en Fowgill, reversionando a Borges.

Estructuras cajas chinas, narraciones dentro de narraciones, narraciones que se apropian de otras estructuras y las degluten, volviéndose muchas estructuras al mismo tiempo.

O frente a la imposibilidad de nombrar, frente a la experiencia terrible de los límites del lenguaje: cuando se constata que el lenguaje ya no sirve para sus funciones, ya no comunica, narraciones que se proponen como una pura sonoridad, un hablar que irrumpe en el silencio y se pierde en

el silencio, o la estructura de un impulso desbocado, un estar en el tiempo, como si el texto no fuera más que el resto, o el rastro, que dejó una performance.

* * *

Estos otros cuentos, cuentos en los límites, cuentos que corren todo el tiempo el riego de implosionar, de explotar, de convertirse en otra cosa, o de desvanecerse, nos ayudan a pensar las posibilidades de la vida de otra manera, nos permiten reflejarnos más allá del realismo, más allá de lo esperable, más allá de lo familiar.

Estas estructuras híbridas, mochas, remixadas, truchas, estructuras tan enclenques que están a medio camino de dejar de serlo, funcionan, -en el sentido de "nos son útiles para la vida"- en su reflejo de la diferencia. Dan cuentas de otros tipos de pueblos, pueblos donde se construye y donde se vive diferente, dan cuenta de otros tipos de líneas, otros dibujos posibles, dan cuenta de otras formas de vida: vidas que no tienen la forma del cuento perfecto, vidas que corren detrás de la zanahoria del final feliz, vidas, incluso, que tal vez no buscan ni siquiera la promesa de redención, pero no por eso son vidas de fracaso, sino, fundamentalmente, vidas diversas.

Estructura dan cuenta de lo particular, enmarañada, extraña y deforme que puede ser la vida de cada uno de nosotros. Formas que no necesariamente dejan a sus personajes sobre el árbol, sin que sepan cómo bajarse, sino que muestran personajes que siguen su deseo más allá de las normas sociales, más allá de lo esperable, más allá de las buenas conductas, y que sortean los obstáculos como pueden, con lo que tienen a mano, como pueblos que se construyen enfrentando las cuestas empinadas solo para disfrutar desde allí las vistas.

En el fondo, nos ayudan a ver que, si el dibujo que nuestra vida forma no es el esperable, o el que uno desea, hay otros pueblos posibles, otros cuentos posibles, otros dibujos posibles: derivas, devaneos, formas particulares, subjetivas, únicas en su individualidad.

* * *

Le cuento todo esto que he estado pensando últimamente, a mi amiga Sandra, un día en que viene a mi casa a traerme una planta de regalo. Es una planta extrañísima, asimétrica, un poco deforme. Nace de un pequeño bulbo, tira guías que van haciendo como zetas y en cada ángulo, una hoja parecidas a la hojas de las violetas. Lo más interesante de la planta es que atrae mariposas borde de oro. Su bulbo y sus pequeñas flores son unos de los pocos lugares donde la borde de oro pone huevos.

Acomodamos la planta en el patio, fascinados con la posibilidad de que algún día una mariposa borde de oro aparezca por allí y después nos vamos a merendar a un café y charlamos de cómo está ella, de cómo estoy yo, de qué estamos escribiendo.

Lo cuento a Sandra todo esto que he estado preguntándome, las formas en que ciertas estructuras no reflejan nuestras vidas y nos venden, a cambio, espejitos de colores, la manera en que otras sí intentan hacerlo. Charlamos del tema, le damos vuelta a las diferentes formas de cuentos.

Es que por ahí no hay que pensar en narrativa, me dice entonces Sandra, ya cuando la acompaño hacia la parada del colectivo. Yo creo que después de cierta edad, la única manera de pensar el recorrido es pensarlo como poesía.

¿Cómo sería?, le pregunto.

No pensar en línea, en dibujo, en dibujante, me dice Sandra. No preocuparse por el dibujo que se forme, sino pensarse a uno mismo como poema. Ser como un poema. Algo que no tiene meta, algo que es, que sucede todo el tiempo, algo que es puro instante, que va sucediendo, cómo flores, una detrás de otra y siempre la misma flor, me dice. Como flores que florecen.

"Entre una flor
y otra
y otra mas,
las flores"

me dice Sandra.

No entiendo, le respondo.

No sé cómo explicártelo, me dice.

No sé cómo explicártelo, es simplemente estar, me dice Sandra y sonríe mientras me da un abrazo corto, breve, rápido. Ya viene el colectivo.