
Dossier 48

**Titinger, Colanzi,
Oloixoarac,
García Robayo,
Rivera Garza,
Trías, Davis,
Cusk, Gornick,
Cabezón Cámara.**

**Cátedra Abierta UDP
en homenaje a Roberto Bolaño 2021**

Dossier 48

**Titinger, Colanzi,
Oloixoarac,
García Robayo,
Rivera Garza,
Trías, Davis,
Cusk, Gornick,
Cabezón Cámara.**

**Cátedra Abierta UDP en
homenaje a Roberto Bolaño 2021**

Presentaciones de:

**Álvaro Bisama | María José Viera-Gallo | Antonio Díaz Oliva
Rafaela Lahore | Juan Cárdenas | Juana Inés Casas
Betina González | María Sonia Cristoff | Evelyn Erlij | Marcela Aguilar**

Revista Dossier N°48
Mayo de 2022
Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras

Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 2 676 2301
revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Marcela Aguilar

Editora

Andrea Palet

**Directora ejecutiva Cátedra Abierta
en homenaje a Roberto Bolaño**

Marcela Aguilar

Editor de las ediciones de Cátedra Abierta

Diego Zúñiga

Consejo editorial

Álvaro Bisama

Alejandra Costamagna

Cecilia García-Huidobro McA.

Leila Guerriero

Rafael Gumucio

Alejandro Zambra

Asistente editorial

Sebastián Duarte

Daniela Rogel

Diseño

Rioseco & Gaggero

Impreso en A Impresores

ISSN: 0718-3011

Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° 152.546



EN HOMENAJE A ROBERTO BOLAÑO

CÁTEDRA ABIERTA udp

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LETRAS

Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2021

4

Leer vidas y perfiles

Daniel Titinger

Conversación con Álvaro Bisama

14

En medio de la Ola. María José Viera-Gallo

María Virginia Estensoro: una aureola de maldad

Liliana Colanzi

23

Los latinoamericanos somos todos de izquierda, es cuestión de branding (la vida como escritor étnico en una conferencia en el medio de la nada yanqui). *Antonio Díaz Oliva*

Borges como Troll

Pola Oloixarac

32

Una mujer en un país que nunca es el suyo. *Rafaela Lahore*

¿Qué tienes en la cabeza?

La búsqueda de sentido en la escritura

Margarita García Robayo

44

Sobre El invencible verano de Liliana

Cristina Rivera Garza

Conversación con Juan Cárdenas

52

Vidas no lineales. *Juana Inés Casas*

En nombre propio

Fernanda Trías

64

En primera persona

Lydia Davis

Conversación con Betina González

71

En primera persona

Rachel Cusk

Conversación con María Sonia Cristoff

78

Faros en medio de la oscuridad. *Evelyn Erlj*

Natalia Ginzburg

Vivian Gornick

86

Corazón delator. *Marcela Aguilar*

Ni uno ni dos ni tres: miríadas

Gabriela Cabezón Cámara



Titinger

Leer vidas y perfiles

Daniel Titinger

Conversación con Álvaro Bisama

Álvaro Bisama: El día que yo conocí a Daniel, almorzamos y luego presentó un libro mío en una de las presentaciones más delirantes que yo creo recordar. Era el día en que se había muerto Roberto Gómez Bolaños, así que en la presentación en la Feria del Libro de Miraflores terminamos hablando del Chavo del 8 y yo lo pasé increíble. Además soy un lector antiguo de Daniel y alguna vez tuve la suerte de haber sido editado por él en *Etiqueta Negra*, lo que fue un gusto.

Quiero mencionar dos obras que no están en el currículum literario de Daniel, pero que a mí me parecen importantes. Primero, las transmisiones que hizo en vivo desde Rusia sobre la experiencia peruana en el Mundial de Rusia, que yo creo que fueron una de las mejores crónicas de ese mundial en que la épica se convirtió en tragedia. Segundo, yo creo que Daniel es autor del libro fantasma más importante de la literatura peruana, llamado *Contra la gastronomía peruana*, cuya historia está muy bien relatada en una crónica que Daniel Alarcón hizo en *Radio ambulante*: Daniel Titinger inventó este libro

contra la cocina peruana y eso se transformó en un pequeño escándalo que me imagino que dura hasta el día de hoy.

Daniel Titingher: Ahora que estaba invitado a esta charla de una universidad chilena, alguien me decía que fue porque salí a atacar la comida peruana.

AB: Puede ser (*risas*).

DT: Y que por eso me publican en Chile.

AB: Pero además hay que decir que Daniel escribe perfiles. Y como lector que muchos de esos perfiles, yo creo que son lo que uno podría llamar persecuciones neuróticas, en las que toma una historia y es capaz de mirarla, de leerla, como si en ella hubiera un misterio o un secreto. Yo siempre he pensado que Daniel trata a los expertos en ovnis como si fueran poetas y a los poetas como si fueran alienígenas. Puede escribir en un mismo libro sobre el contactado Sixto Paz y el poeta maldito Martín Adán. Sus perfiles son como la persecución de unos alucinados intentando resolver el misterio que son esas vidas. Y la resolución del misterio es, en cierto modo, el perfil, o el acto de hacer el perfil, el modo en que Daniel lo escribe.

Hay un par de cosas que me llaman la atención de su escritura, y con esto termino. Por una parte, debajo de esos misterios, hay preguntas que para mí siempre tienen que ver con la identidad: ¿qué es ser peruano?, ¿qué es ser una celebridad y ser peruano?, ¿qué es ser un escritor?, ¿qué es ser un poeta? Pero también me parece que Daniel se ha tatuado frases de algunos de los autores sobre los que ha escrito, como Ribeyro, en los brazos. Me parece que ese gesto, que uno podría ver como algo personal, es también un gesto de escritura, una escritura en que no se distingue cuerpo y palabra, piel y libro. Y como decía Daniel en alguna entrevista, esa es una de las formas más bellas, más íntimas, más personales de leer.

Así que los dejo con Daniel. Bienvenido, gracias por estar acá con nosotros, amigo.

DT: Gracias, Álvaro. Recuerdo ese día cuando estábamos almorzando en Lima, en esas época en que uno podía almorzar frente a otro, y llamé Enrique Planas, que te iba a presentar.

AB: Sí, algo pasó...

DT: Él trabaja en la página cultural de *El Comercio* y llamó para cancelarte porque se había muerto Chespirito. Entonces nos estábamos conociendo cuando surgió la idea de que presentara un libro tuyo.

AB: *Taxidermia*.

DT: Sí, pero yo no lo había leído, pues acababas de entregármelo, entonces hablamos del Chavo.

AB: Yo lo pasé muy bien.

DT: A propósito de esas cosas como el Chavo, en estos tiempos pandémicos la verdad es que yo estoy detestando la literatura. Te contaba el otro día, Álvaro, que no me puedo concentrar. Ver una película ya es bastante difícil. No veo buenas películas. De hecho estoy suscrito a Disney Plus, pero básicamente para ver sus películas de superhéroes, que es lo único que puede entrar a mi cabeza y distraerme. Ya que hablabas del Chavo, pues ese es el tipo de cosa que puedo hacer: ver el Chavo. ¿Leer? Casi no puedo leer. ¿Y escribir? Estoy terminando un libro que va a salir pronto. De hecho, hoy día le tengo que mandar la versión final a Leila Guerriero y después de esta charla pienso hacerle las últimas correcciones. Espero que sea solo una coma, un punto mal puesto, una tilde.

Pero no he escrito este libro por amor a la literatura, ni por obsesión, ni porque llevo cinco años reportando sobre Vallejo, sino por la única razón razonable y real por la que uno puede escribir, que es para que alguien te quiera más. Alfredo Bryce Echenique tenía esta frase maravillosa de que escribía para que lo quieran más. Bueno, yo he escrito este libro de Vallejo para que alguien me quiera más, casi por amor. Y lo digo en serio. Para que una chica que me lee y a la que le gusta como escribo, me lea, porque lo último que publiqué fue *Un hombre flaco*, y eso ya hace muchísimos años.

Mi producción literaria entra en dos líneas y ya está, escribo muy poco. Bueno, además tengo otro trabajo, soy director periodístico de *RPP*, una radio nacional informativa que está al aire, veinticuatro horas al día, siete días por semana, y que tiene un canal de televisión y una plataforma digital que no para. Entonces también escribo poco por falta de tiempo, pero quizás también por esta obsesión, esta inmersión absoluta en los personajes que elijo.

Así que hoy día voy a hablarles un poco de por qué elijo esos personajes y de cómo hago lo que hago.

AB: De hecho, la primera pregunta que yo te tenía era ¿por qué escoges lo que escoges? No solo los personajes, porque es la elección de un mundo, también.

DT: Vivimos tiempos raros, tiempos en que no podemos estar juntos, en que las únicas conferencias posibles son cosas como esta, en que ir a comer en un restaurante es imposible y en que todos están obligados a ser antisociales. Y yo estoy profundamente enfadado, porque siempre he sido antisocial y ese era un rasgo que me identificaba, por el que yo de alguna manera me sentía distinto al resto, a quienes le gusta la parranda y celebrar con amigos. Me gusta tener amigos, pero no los frecuento, no salgo, no soy de salir, no soy de ir a fiestas. De hecho, he escrito un texto acerca de cómo odio las fiestas y por qué. Pero en estos tiempos todos somos lo mismo, entonces me enfada ya no ser único. Y escribir perfiles para mí es una búsqueda de eso que identifica a alguien, eso que lo hace justamente único, y en un mundo de iguales, como el de ahora, me parece una tarea titánica, casi imposible.

Te decía que más o menos cada cinco años publico un libro y que admiro a los que publican mucho y tan bien. Álvaro, de verdad, yo te admiro mucho por eso. El libro de Vallejo debía haberlo terminado hace un par de años, pero Matías Rivas, el director de la Editorial UDP, me ha esperado demasiado y siento que es una deuda, que ya tendría que haber terminado este libro. Y tendría que haberlo terminado, además, porque se lo estoy escribiendo a alguien, como te decía. Es la primera vez que me pasa algo así. La pandemia me ha quitado la pulsión de escribir. Escribir nunca fue fácil, nunca me gustó, pero siempre me obsesionaron ciertos personajes, los más freaks, los más tristes. Los últimos tres perfiles que he escrito son de personas tristísimas y además los tres están muertos: Vallejo, Ribeyro y Martín Adán.

Quería empezar, antes de hablar de qué es lo que hago o de qué es un perfil, leyéndoles un pedacito del perfil de Ribeyro:

Julio Ramón Ribeyro no iba a sobrevivir a su segunda muerte. “Ya se terminó tu ciclo –le dijo Alida, su esposa–, tienes que viajar hacia la luz”. Lo tenía tomado de la mano y ella recuerda que la mano de Ribeyro aún estaba caliente, los dedos alargados y flacos como ramas de un árbol seco. Era el primer domingo de diciembre de 1994, poco antes de las nueve de la mañana. Julio Ramón Ribeyro, sesenta y cinco años, acababa de ganar el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan

Rulfo, el reconocimiento literario más importante de América Latina, y le habían extirpado un riñón. Tenía un tumor en el uréter, cáncer en los huesos y apenas respiraba, tumbado en una cama, delgadísimo, un fantasma en la Unidad de Cuidados Intensivos del Instituto Nacional de Enfermedades Neoplásicas, en Lima. Esa mañana, Ribeyro llevaba una mascarilla de oxígeno, un camisón blanco y sus piernas eran dos garrotes inflamados que, en las últimas semanas, mostraba como prueba irrefutable del final a sus amigos y parientes más cercanos.

“A la muerte nunca le he tenido miedo”, había dicho en una entrevista de 1987. “Me aferraré a la vida como un escarabajo”, escribió en su diario personal, en marzo de 1974: “Veré perecer a hombres robustos y sanos y terminaré viendo los albores del año 2000”. Julio Ramón Ribeyro vivía sobreviviendo.

Había sobrevivido a su primera muerte, en 1973, en París, cuando lo operaron dos veces seguidas por cáncer en el esófago y el estómago, operaciones que le dejaron el pecho y la espalda tasajeados y ese aspecto de recién salido de un campo de concentración. Aquella vez le dieron seis meses de vida, pero veintiún años después Alida de Ribeyro lo tenía tomado de la mano, “y era una mano caliente –recuerda ella–, porque aún había irrigación de la sangre”. También recuerda que, horas antes, su esposo le dijo: “Me estoy muriendo, Alida”, y ella, parada a los pies de su cama, le respondió: “Tú no te mueres, Julio, vas a pasar a otro mundo más feliz”.

–¿Y él qué le dijo?

–Nada. Qué me va a contestar.

–¿No le pidió perdón por algo?

–¿Quién?

–Él.

–No necesitaba pedirme perdón por nada.

Hoy es un viernes de septiembre de 2013, en París. Son las cinco de la tarde y afuera el sol aún calienta la espesa vegetación del Parc Monceau. Han pasado veinte años desde que murió Ribeyro, y veinte años también desde que el periodista peruano Jorge Coaguila trabaja en su biografía. “Será una biografía de trescientas páginas”, me dijo Coaguila, profético, antes de venir a París. “Una biografía a la que solo le falta la entrevista con la viuda”, me contó.

Alida de Ribeyro, *marchand d'art*, ha dado pocas entrevistas. Pueden contarse con los dedos de una mano. No le gusta hablar de su vida,

de la que se conoce muy poco. Nació en Lima, se sospecha que en un barrio sencillo. Estudió Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde conoció a un grupo de poetas y escritores con quienes viajó a París, en 1961, con el propósito de quedarse a estudiar o trabajar, no se sabe bien. Entre ellos estaba Javier Heraud, quien un año antes había ganado el premio “El poeta joven del Perú”, y con quien se sospecha que tuvo un romance. Dos amigos de Ribeyro, que vivían en París cuando llegó Alida, aseguran que ella viajó con la intención de conocer a un escritor y casarse, y que incluso llevó una lista de posibles pretendientes. Esos dos amigos jamás vieron la lista, pero sostienen que es verdad. Alida conoció a Julio Ramón Ribeyro. Se casaron. Tuvieron un hijo. No fueron felices, se dice. Cuando murió su esposo, Alida de Ribeyro se convirtió en el feroz paradigma de la viuda literaria: una mujer dispuesta a cortar la yugular a quien pretendiera tocar el legado de su marido.

Hoy, un viernes de septiembre en París, la viuda lleva un vestido blanco con lunares negros, una vincha negra que le sujeta el pelo, negrísimo. Sus aretes son dorados y brillan tanto como los marcos de sus anteojos, como sus tres anillos de oro o el prendedor de oro de Chanel o las pulseras doradas o el collar largo de perlas. Tiene setenta años, aunque parece de cincuenta y, por su energía, podría pasar por una mujer de cuarenta. Tiene pocas arrugas, un metro cincuenta y tantos y rasgos orientales, por los que a veces la confunden con una japonesa. Está sentada en la sala de su departamento, las piernas si cruzar, con la rigidez de una estatua egipcia, de un militar, de una geisha; sus zapatos (negros) apenas rozan la alfombra. Hay una radio vieja, desde donde suena un piano a todo volumen. Cuando llegamos con Coaguila, tuvimos que levantar la voz para que nos escuchara. Al rato se dio cuenta y bajó los decibeles de la música, aunque sigue altísima. Dos ventanas enormes que van del sueño al techo de la habitación dejan pasar la luz natural, que ilumina los estantes de madera donde descansan cientos de libros –“casi todas de Julio Ramón”, y las paredes donde cuelgan pinturas y grabados –un Miró, dos Botero, una acuarela de Cézanne–, uno encima del otro, uno al lado del otro, dispuestos con buen gusto.

–¡De qué me iba a pedir perdón! –dice, algo

fastidiada–. Yo le dije no te mueres, vas a pasar a un mundo más feliz, vas a ser feliz.

Jorge Coaguila está a su lado, sentado en un sillón.

–No necesitaba pedirme perdón por nada.

–Es que algunos hacen eso –le dice Coaguila.

Afuera, en el Parc Monceau, los niños juegan a lo que juegan los niños, mientras los adultos caminan con esa cadencia propia de los parques o leen un libro en alguna de las bancas de madera, bajo un árbol que parece hecho de algodón. A este edificio, en la zona más exclusiva del distrito VIII de la capital francesa, se llega después de atravesar una reja negra con incrustaciones de bronce. En la puerta de entrada hay un intercomunicador: “A de R”, se lee. Alida de Ribeyro. Segundo piso.

–Es que a ustedes no les ha tocado vivir lo que a nosotros. En el 73, cuando tuvo su primer cáncer, me dijeron que él se moría, y qué quien que yo le diga: ¿no fumes, Julio; no tengas amantes, Julio; no hagas esto porque no quiero que te mueras? ¡No! Sé feliz y muérete feliz.

–¿Y eso se prolongó veintiún años?

–pregunto.

–Claro, él era feliz así.

La luz de la tarde se cuele aún por las ventanas y muere bruscamente, en un grabado de Miró llamado *La Femme aux Bijoux*: La mujer con las joyas.

AB: Gracias.

DT: Así inicia el libro de Ribeyro, que me ha hecho recordar el de Vallejo, porque tuvieron vidas geográficamente parecidas y también tuvieron viudas que se parecieron mucho. Y es raro, porque ahora que acabo de leer las primeras páginas de *Un hombre flaco*, que empecé con la muerte de Ribeyro, me doy cuenta de que *El hombre más triste*, el libro de Vallejo que va a ser publicado este año, también lo empecé con su muerte, que es absolutamente misteriosa. Es uno de los misterios que trato de ir develando a lo largo del libro.

Pero bueno, yo quería explicarles un poco sobre qué es un perfil y qué es lo que yo hago. Lo fácil es decir que es una crónica sobre una persona, pero lo he meditado también por muchos años y no sé qué diablos es una crónica, y eso que yo he escrito varias. Entonces, yo les puedo explicar qué es un perfil, pero no quisiera que esta explicación se haga muy popular, porque yo

creo que es buenísimo que nadie sepa muy bien qué es.

Cuando escribía sobre personas que estaban vivas todavía, me pasaba que les pedía entrevistarlos y me preguntaban para qué. Yo les decía que era para un perfil y, como tenían miedo o vergüenza de preguntarme qué cosa era un perfil, siempre aceptaban que fuera a visitarlos. Incluso he llegado a pensar que uno de estos personajes que entrevisté creía que yo lo iba a dibujar de perfil con carboncillo. No es mentira, estoy hablando de algo real.

Y luego, cuando he publicado esos perfiles, me he ganado enemigos, porque yo creo que se vieron expuestos, absolutamente expuestos en sus pasiones, en sus fobias, en sus triunfos, en sus miserias, por escrito. Por escrito, lo que es casi una foto, como decimos en el Perú, calato, que se vieron expuestos desnudos en una fotografía. Porque, al final, eso es un perfil. Entonces, nunca se quejaron conmigo por afirmar algo falso, por no decir la verdad, entendiendo la verdad, para no hacernos muchos líos, como todo hecho o afirmación que se pueda verificar. Jamás se molestaron por eso, sino por la exposición absoluta que uno tiene en un perfil.

Todos somos ángeles y demonios. Todos somos buenos y malos y tenemos virtudes y defectos. A diferencia de una biografía, que puede ser un repaso, casi siempre cronológico, histórico, de hechos que demuestran otros hechos, un perfil es una biografía de las pasiones de alguien. Ese concepto se lo escuché a Julio Villanueva Chang, el fundador de la revista *Etiqueta Negra*, que dirigí luego de él. Siempre me encantó esa definición. Es más, es primera vez que se la otorgo al autor original, porque siempre me la había robado y decía que era mía.

Una biografía de las pasiones. Pero no solo de las pasiones. O sea, ¿quién era ese hombre llamado César Vallejo? ¿Qué lo obsesionaba? ¿Por qué Vallejo escribía poemas tan tristes? ¿Él era un hombre triste? ¿Se enamoraba? Y si se enamoraba, ¿se enamoraba con locura? ¿Y cómo era esa locura? ¿Cómo era el Vallejo enamorado? ¿Cómo era el amigo? ¿Cómo era el compinche? Porque uno no es el mismo cuando trata con diferentes personas. ¿Cómo bebía cuando bebía? ¿Cómo fumaba? ¿Qué fumaba, en la época del opio, del éter? ¿Era una persona buena? ¿O era más bien malo o malvado? Porque no por ser poeta eres bueno.

Siempre parto, al escribir, de preguntas bastante tontas, parecidas a estas. Y lo hago con la profunda convicción, Álvaro, de que es imposible conocer a alguien a ese nivel. O sea, un perfil, finalmente, es una aproximación a ese conocimiento. Y es una aproximación, además, absolutamente subjetiva. Como dirían en alguna película: basada en hechos reales. Con esto quiero decir que ningún hecho, diálogo, escena o afirmación puede ser un invento. O sea, esto no es ficción. Me parece evidente, pero debo decirlo. Los escritores de perfiles, lamentablemente, no somos dioses diabólicos que de pronto matamos al protagonista porque se nos está cayendo la novela, porque se está volviendo aburrido el relato. No podemos hacer eso. Solo tenemos la realidad, pero la realidad no es una sola: yo veo el mundo de manera distinta a como lo ves tú o los que están viendo esto.

Mi perfil de Ribeyro, *Un hombre flaco*, y mi próximo perfil de Vallejo son mis versiones de Ribeyro y Vallejo. Son versiones honestas, evidentemente. Son mis aproximaciones a sus pasiones, a sus debilidades y ese largo etcétera que les he enumerado con preguntas. ¿Pero es acaso Ribeyro? ¿Es Vallejo? ¿He logrado conocer a ese hombre para exponerlo por escrito a quien me lea? Yo creo que no.

Los que escribimos perfiles no podemos ser confundidos con (ni creernos nosotros mismos) psicoanalistas. Tenemos hipótesis y tenemos, sobre todo, preguntas. Preguntas que cambian, además, conforme avanzas en la reportería o incluso en la escritura, aunque yo considero que cuando uno está reportando ya está escribiendo. Y para probar estas preguntas tenemos hechos, pero jamás un diagnóstico certero de ese conocimiento adquirido mediante años de trabajo, de reportería obsesiva, de conversaciones, de convulsiones, de viajes, de estrés y sabe Dios qué otras cosas. Sabemos que todo esto no termina en una verdad absoluta. O sea, yo no publico un libro como *Un hombre flaco* diciendo que este es Ribeyro. Ni publicaré mi nuevo libro diciendo que este es Vallejo. No, estos son *mi* Ribeyro y *mi* Vallejo. Pero desde la honestidad.

Yo me pongo un traje de buceo y hago una inmersión en la vida de la persona de la que quiero escribir, una inmersión que inicio siempre con preguntas similares a las que ya les nombré hace un ratito. Lleno libretas de preguntas. Claro que para tener buenas preguntas hay que saber algo

ya. No se trata de hacer preguntas desde la ignorancia. Algo sabía de Vallejo antes de empezar este buceo. Eliges al perfilado, o lo eligen por ti, y lees (en caso de que sea un escritor, hay mucho por leer) todo lo que existe de él o de ella. Todo. Tienes que ser una autoridad en el tema. Tienes que discutir de tú a tú con el fanático más fanático de Vallejo, con esa persona que te recita su poesía y que sabe por qué escribió tal poema, qué quiere decir tal verso. Te tienes que sentar con esa persona y poder discutir.

En las fases iniciales hay que leer todo lo que puedas de esa persona y recién ahí comenzar a hacerte preguntas y desarrollar una gran hipótesis, que casi siempre se parece a la respuesta que se podría dar a la pregunta: ¿quién era realmente César Vallejo? Casi siempre la hipótesis principal de trabajo parte de esa pregunta oceánica: ¿quién era tal persona? Como te digo, esto va a terminar con una aproximación subjetiva a quién era, y para eso tengo un método de trabajo que es un espanto. No lo intenten en casa, como diría la etiqueta de algún juego peligroso.

Mis últimos tres perfiles han sido sobre escritores que murieron y eso puede ser una coincidencia o una falla psiquiátrica que en algún momento voy a tener que corregir. ¿Por qué elijo lo que elijo?, tú me preguntabas. Y a mí me encanta escribir sobre estos personajes tan tristes, que han fracasado o que se han aproximado a ese abismo que es el fracaso. Como tú decías, tengo toda una frase de Ribeyro en mi brazo, una frase que habla de literatura: “Donde empieza la felicidad, empieza el silencio”. Algunos la leen y no la entienden o piensan que es una frase súper depresiva, y en verdad lo que Ribeyro quería decir es que no se puede escribir sobre temas felices. “Donde empieza la felicidad, empieza el silencio”.

Elijo el personaje o lo eligen por mí, pero cuando lo eligen por mí, también es una elección, porque uno puede elegir no escribir sobre esa persona. Cuando Leila Guerriero me propuso escribir sobre Vallejo, me dije que estaba subiendo un nivel en tristeza: ya había escrito sobre Ribeyro, sobre Martín Adán, y ya creo que llegué a la cúspide, porque no sé qué más pueda haber por encima de Vallejo en tristeza. Ya no podría escribir sobre una persona que fue feliz o que aparentó serlo toda su vida. Y escoger personajes muertos es una manera de no ganarme más peleas con los vivos y con sus viudas. O viudos,

algún día escribiré también sobre una escritora.

Leo todo, leo absolutamente todo lo que se ha escrito sobre esta persona, o lo veo todo. Cuando escribí sobre sobre una boxeadora, me puse a ver box como un maniaco, todo el día: un año viendo box, deporte del que no sabía nada. Si escribo sobre un contactado como Sixto Paz, me vuelvo una autoridad en el tema ovni.

Esto es lo que hago siempre: leo todo y voy colocando todo eso que leo en fichas, que voy a ordenando no solo cronológicamente, sino que también temáticamente. Parto con una lectura de una inmersión total y con eso ya más o menos sé qué aristas o cuáles son los temas importantes en Vallejo: Vallejo y su obra, Vallejo y la fama, Vallejo y las mujeres, Vallejo y la tristeza, Vallejo y la muerte. No pueden ser muchos temas: diez es mucho, tres es poco. Esos son los temas centrales de mis fichas: hay ficheros para Vallejo y su obra, para Vallejo y su mujer, para Vallejo y la tristeza. Voy ordenando las fichas de manera cronológica dentro de cada tema.

Lo mismo hago con las entrevistas. Para un libro hago unas ciento cincuenta entrevistas, quizás. Transcribir es doloroso, pero me encanta hacerlo yo mismo. Solo esta vez, por una cuestión de tiempo, le pagué a alguien para que me ayude a transcribir cuatro o seis entrevistas de Vallejo porque ya no podía más, ya no tenía tiempo. Eso lo hago en parte para volver a escuchar al entrevistado, los sonidos, lo que sucedía mientras conversábamos, y para recordar lo que yo pensaba mientras decía algo. Y también me gusta transcribirlo yo mismo porque en verdad nunca hago una entrevista, yo converso y casi todo lo que digo son estupideces, o asiento, digo ajá, claro, entonces no hago buenas preguntas. Dejo hablar. Me da mucha vergüenza también que esos audios salgan a la luz, porque soy un pésimo entrevistador. Además, cuando vas a hacer una entrevista para escribir un perfil, eres un actor, estás actuando de alguien que quiere saber la vida de otra persona y la otra persona está actuando también, todo es una puesta en escena.

Por eso transcribo mis propias entrevistas, que, como te digo, son más de cien en un libro. Y en esta parte mi metodología es todo lo contrario de un método, es el antimétodo: a estos entrevistados los voy colocando como una especie de galaxia. La dibujo. Esto es verdad, hago la galaxia y en el centro pongo el sol, que vendría a ser Vallejo o Ribeyro o Martín Adán o Sixto

Paz, y lo van rodeando de personajes conforme a su cercanía al perfilado, o su lejanía, se van acercando o alejando en esos anillos. Pues hay anillos más cercanos al personaje principal y hay anillos más lejanos. Esos más lejanos me pueden contar apenas una anécdota que quizás no salga publicada al final en el libro, que quizás no interesa, pero que me lleva a una siguiente entrevista. Esa galaxia que dibujo no es solamente una galaxia de cercanía o lejanía al personaje, sino también a la hipótesis de trabajo principal de la que yo parto: ¿quién era Vallejo?

No tengo un orden de escritura, voy tecleando fragmentos como pequeñas piezas de lego que formarán después un muñeco o un castillo. Un mausoleo, en verdad. Mi escritura fragmentada tiene que ver con ese método de trabajo inicial, con esas fichas temáticas que responden a esas hipótesis, con esa galaxia de personas que se acercan o se alejan del perfilado. Conforme avanzo en mi reportería, ya no tengo tantas preguntas, lo que más tengo son respuestas y cada fragmento que escribo es eso, es una respuesta a una pregunta. Por supuesto que no pongo la pregunta, pero es la respuesta a la pregunta que tengo en mi cabeza.

El lío es que nunca escribo cronológicamente, nunca puedo hacerlo, así que ese castillo, ese muñeco, ese mausoleo puede derrumbarse de un soplido como si no estuviese armado con piezas de lego, sino con arena, si es que lo juntas así, a la mala. Y en Vallejo, por ejemplo, me ha pasado que voy de 1918 a 1940, y el siguiente fragmento es de 1899, y avanzo lentamente hasta 1905, y después a 1919 y así, porque no me importa la cronología. Por supuesto, la cronología me importa para comprender al hombre dentro de su tiempo y sus circunstancias, pero mi foco es responder esas preguntas que me obsesionan.

No sé si Twitter y esta escritura de 280 caracteres es culpable también de que cada vez escriba más fragmentado, o la pandemia quizás, y el cansancio y la cabeza que no me da para más. Pero he escrito de manera fragmentada porque también entiendo el mundo como como pequeñas islas, islas de pensamiento que luego, al mostrarlas al natural, sin distracciones, creo que se pueden entender mejor.

Luego la parte más jodida es cómo unes esos fragmentos, y vuelvo a mi antimétodo: los corto (a veces son medios párrafos, a veces es un párrafo, a veces son dos páginas), los pongo en el

suelo y los voy uniendo. Entonces sí juego con legos. Ni siquiera legos, es más parecido al tetris, porque cada fragmento tiene que tener relación con el otro, tiene que calzar, y para que calcen bien, la gran mayoría de los fragmentos tienen que ser reescritos, porque tiene que haber un contexto. Pobre Leila, que ha sufrido tanto al editarme los libros de Ribeyro y Vallejo por esta escritura fragmentada, que es como tirarle al editor vidrio picado para que se desangre.

Antes de entrar al proceso de edición, yo creo que hay tres pilares para escribir un perfil, tres técnicas que vienen de la ficción y que fueron recogidas por los primeros autores de periodismo narrativo: las escenas, las que uno va encontrando en su reportería, en entrevistas, en videos, incluso en libros; las ideas, que son esas preguntas que voy respondiendo, algo parecido a una tesis, a una hipótesis; y los datos, que al final se convierten en conocimiento y te sirven para iluminar lo que quieres decir, o te sirven como simples datos. Yo puedo acumular cajas de cajas, de hecho he acumulado cajas de cajas sobre Vallejo y sobre Ribeyro, y apenas he contado un pedacito de lo que sé.

La escritura es la punta del iceberg. Escribir es descartar y nunca se deja de escribir, ni cuando empieza el proceso de edición. Tengo la suerte de haber trabajado con dos de los mejores editores en español, Julio Villanueva Chang y Leila Guerriero, y he aprendido más de ellos mientras me editaban que lo que uno puede aprender en libros, en cursos, en facultades. Pero mientras Leila me edita, yo sigo escribiendo estos fragmentos (estas escenas, estos datos, estas ideas), todo en una misma licuadora, y sigo, además, ampliando esta galaxia de la que les hablaba, leyendo y haciendo anotaciones en esas fichas temáticas y cronológicas. Y dudo, en verdad, dudo todo el tiempo: dudo en cada línea, dudo de si está bien hacer lo que estoy haciendo, dudo de si es inmoral hacer literatura en un tiempo en que lo que hay que hacer es ser epidemiólogo.

Un perfil nunca termina de escribirse, ni cuando está publicado. Mientras les leía el libro sobre Ribeyro en verdad lo hacía con miedo, porque pensaba en lo que no debí poner, algún adjetivo que debí quitar, un verbo que debí añadir, una línea que está mal puesta, que debí descartar.

Pero bueno, tenía que terminar de escribir mi libro sobre Vallejo, Álvaro, y ya te conté por qué lo terminé, por qué tuve esa pulsión de escribir:

para que alguien me lea, yo quiero que alguien (y esa persona lo sabe) me lea, y quiero que me quiera más. Creo que, al final, todo en la literatura tiene que ver con esto: todo este método del que les he hablado, casi como un vómito, porque me ha salido así, de manera muy rápida y ni siquiera me he detenido a explicar cada punto, en verdad no sirve de nada si no tienes a quién escribirle. Yo creo que uno escribe por eso, para que alguien te lea y te quiera más. Si alguno de los que están oyendo quiere escribir, lo primero que debería hacer es buscarse a alguien que los quiera leer, y cuando los lea, busquen que los quiera más. Que sea para eso la escritura, finalmente, si sirve para algo.

He resumido un poco mi método caótico de trabajo y escritura, pero hay mucho más: podría hablar del tiempo, del espacio, de cómo intercalar eso en un perfil, porque esta escritura fragmentada hace que el tiempo y el espacio sean aún más importantes: hay que dejar claro dónde y cuándo estás, porque, si no, nadie te entiende nada.

AB: Respecto a todo lo que estabas diciendo, pienso que escribir y leer, en este momento en que todos estamos muy lejos, son formas de no estar solos, son lazos, son forma de encuentro, o una promesa de lo que volverá a ser.

DT: Sí, tiene que ver, pero yo te hablo más de la concentración. No estoy concentrado, evidentemente. Sé que a ti a mí nos encantan estos videos *freak*, estas cosas raras que suceden en los programas de espectáculos, y a veces me paso un buen rato viendo eso, o videos de gatitos haciendo estupideces o de gente cayéndose. Ese es uno de mis *hobbies*: ver videos de gente que se cae, para eso sí tengo tiempo, ahí sí me puedo pasar horas. Viendo a Moria Casán...

AB: Sí, a mí me pasa con la televisión argentina, que con mi esposa vemos de modo muy adictivo. Pero respecto a lo que estabas diciendo, yo escribí un perfil de Pablo de Rokha y ahora mismo estoy escribiendo otro sobre otro autor y a veces paso por esos momentos de desconcentración absoluta en que necesito fugarme hacia, como dices tú, esas imágenes que son consoladoras, porque uno se empieza a reír y encuentra un paréntesis por un rato.

Pero de pronto, cuando estoy investigando o estoy leyendo, aparece el cortocircuito, cuando juntas un dato con otro y algo que había sucedido, ponte tú, en 1939, termina de explotar en

1986, y de pronto todo lo que estaba escribiendo se da una vuelta o dos a partir de ese dato. Tú hablabas del lego o el tetrís; yo pienso más bien en un puzzle en que hay un misterio que no va a poder ser resuelto, del cual solo tenemos pedacitos, pero de pronto esas piezas se empiezan a juntar de otro modo y vuelve la obsesión.

Como mencionabas a Julio Villanueva Chang, me acordé de una conversación con Julio hace un par de años, cuando yo estaba cerrando el libro de De Rokha: le conté un par de cosas y a partir de eso me hizo una pregunta sobre un detalle, y de pronto me di cuenta de que ese detalle, esa pregunta, provocó un cortocircuito, ese momento en que uno atisba cierta cuestión que no sé si podría llamar verdad, pero una nitidez sobre ese personaje que siempre se está borrando a la distancia.

DT: Ese momento mágico, por llamarlo de alguna manera, a mí me ocurre en el instante de la muerte. Es raro eso. Tanto con Ribeyro como con Vallejo, y de cierta manera como Martín Adán también, que son los tres últimos perfiles que he escrito, de tres escritores peruanos. Se me hace muy difícil hoy pensar en escribir sobre alguien que está vivo, siento que todavía es imposible lograr siquiera una aproximación a quién es alguien, porque me pasa que la muerte me hace explicar la vida de estas personas. Yo no sé si es una obsesión mía o si lo que estoy diciendo tiene alguna lógica o no, pero es como que con la muerte recién empieza la escritura para mí, como que con la muerte de alguien, de esta persona de que estoy escribiendo, recién puedo contar. No me veo hoy escribiendo sobre alguien que está vivo, aunque te he contado que quiero escribir un perfil sobre Alfredo Bryce y él mismo me dijo hace unos meses, cuando aceptó comenzar a conversar conmigo, que voy a escribir por primera vez de alguien que está vivo. Yo me reí, pero no sé si está mal, no sé si es un problema mío o si realmente con la muerte empiezan a descubrirse cosas. Y no me refiero a secretos, me refiero realmente a que cómo te mueres termina alumbrando tu vida.

AB: En el fondo, es como una síntesis con que uno se lanza hacia atrás y de pronto todas las piezas caen en su lugar. Cuando uno te lee, queda esa sensación. Y luego viene, como dices tú, la tristeza.

DT: Y en la no ficción, por lo menos para alguien que sabe algo de Vallejo o de Ribeyro, ¿qué

puedes encontrar que te sorprenda? Cuando me presentabas, hablaste de misterios y es verdad, a mí me interesa mucho el misterio. Sobre todo en la no ficción, porque uno tiene solamente la realidad, entonces vas a escribir sobre cosas que ya se conocen. ¿Qué te puedo contar de Vallejo que no sepas si eres alguien que ya sabe algo de Vallejo? ¿Qué te puedo contar de Ribeyro? ¿Te podría alguien *spoilear* un libro sobre Vallejo o Ribeyro? Es imposible. Pero sí me gusta jugar (en verdad jugar es la palabra) no solo con uno, sino con varios misterios que se van a ir resolviendo a lo largo del relato. Creo que es una manera de enganchar al lector, porque uno escribe para que lo lean, no para guardárselo, pero en la escritura de un perfil es muy difícil.

Tú escribes ficción y no ficción. Yo he intentado escribir ficción y no me sale, me sale pésimo. He escrito un par de cuentos y uno de ellos lo publiqué, lo cual es casi un insulto a los lectores de esa revista, porque no me sale y es una frustración. Me encantaría que me salga porque a veces me pasa que me cuentan historias increíbles y la única manera de poder escribirla sería que vaya y haga mi trabajo de reportero, pero me da mucha flojera, y cuando trato de ficcionarlas no tengo recursos, es como que necesito la realidad. Es una pena porque hay que trabajar bastante más en el relato. Hay momentos mágicos en que de pronto descubres algo, y a veces escribes para eso, para lograr esos instantes cuando dices “esto no se pudo escribir mejor”, pero también hay momentos, y son la mayoría, en los que dices “esto es una porquería”. Es difícil...

Pero bueno, iba a esto: ¿cómo escribes si lo único que tienes para poder cerrar una escena, un capítulo, un bloque, un fragmento, es la realidad? No te puedes inventar nada para no aburrir al lector, solamente tienes lo que está ahí al frente: algunos documentos, algunos libros, unas cuantas entrevistas, algún viaje que hiciste.

AB: A mí me pasa con las fotos. Con lo que estoy escribiendo me di cuenta de que las fotos son pistas: ponte tú, la biblioteca que tiene alguien detrás en una foto del año 70 es una pista que también me resuelve cosas de la década del 60. Porque son fragmentos, son escombros, son pedazos, como dices tú. Es como volver el tiempo atrás. Me pasa, cuando leo lo tuyo sobre Martín Adán o Ribeyro, que en el fondo lo que no estaba ahí se vuelve otra cosa. Tú dices un mausoleo; a mí me gusta más la idea de una casa, a pesar de

que estén muertos, porque en la literatura, cuando uno escribe, cuando uno lee, los vivos y los muertos conviven como si fueran lo mismo.

DT: A propósito, quería contarles un poco del origen del libro sobre Vallejo. Partí de una pregunta que me hizo Matías Rivas en la ciudad donde viven ustedes, que es homónima a la ciudad donde nació Vallejo, un pueblito en la serranía norte del Perú que se llama Santiago de Chuco y que en verdad solo existe en el mapa por él. Estando en Santiago de Chile, en un carro, cuando se le había ocurrido la locura de que yo tenía que escribir un libro sobre Vallejo, porque él lo adora y de hecho la UDP ha publicado la *Poesía reunida* de Vallejo en un libro grueso que pesa un kilo y medio (yo lo he pesado, porque necesitaba ese dato para una línea en el perfil), Matías me preguntó: ¿cómo pudo haber salido de Santiago de Chuco un poeta así de gigante?, ¿qué milagro tiene que suceder para que pase algo así? Santiago de Chuco, como les digo, es un pueblo muy pobre, perdido, agazapado entre cerros y brumas, y de ahí sale César Vallejo. ¿Qué pasó? ¿Qué tuvo que pasar para que termine siendo César Vallejo? De ahí partí.

Pero no sabes cuántas veces sentí que esto no sirve para nada. Ojo que no había pandemia, porque lo comencé hace cinco años, y claro, era un fracaso. ¿Cómo se puede escribir de Vallejo? Es como que te pidan escribir de Borges. Es una tarea imposible. Entonces es una aproximación.

AB: Una última pregunta: ¿cuánto te cambia escribir un perfil? Porque son procesos largos. Cuando se escribe sobre escritores se lee mucho, hay que volver a leer esas obras desde cierta paranoia, con un ojo que está concentrado en buscar pistas que puede que ni siquiera existan, pero eso te cambia. ¿Cómo te cambia a ti?

DT: Yo no soy un actor, ni pretendo serlo, pero en la actuación hay un método de vivir el personaje hasta mimetizarse con él, meses antes de una filmación o de una puesta en escena de una obra. A mí me pasa esto cuando escribo de escritores. Con Ribeyro, sobre todo, me pasó muchísimo. También con Vallejo, de cierta manera, pero con Ribeyro fue brutal: yo cambié muchísimo. El libro se llama *Un hombre flaco* y mientras lo escribía adelgacé 35 kilos, es un dato real, porque tenía un problema de colesterol, una tontera así. Y convencí a fumar muchísimo, yo, que no fumaba nada. Lo viví, lo sufrí en carne propia, me entristecí con él en la cárcel en la que

él vivía (París para él era una cárcel, su trabajo era una prisión, su matrimonio también) y a veces pensaba que de alguna manera Riveyro estaba cobrando vida en mí, en el sentido de que yo me iba pareciendo a él. Me faltaba dejarme el bigote nomás, el que tuvo Riveyro al final de sus días. Y cuando Leila Guerriero me propuso escribir de Vallejo yo me asusté, porque a Vallejo yo lo conocía por su poesía y me pregunté cómo acabará, cómo terminará después de escribir esto.

Yo sé que tu pregunta iba por otro lado quizá, pero yo te hablo de algo físico.

AB: No, yo te lo preguntaba en general, pensando en lo que has contado.

DT: Bueno, el caso de Vallejo me genera mucha angustia. Era un tipo depresivo y absolutamente angustiado de estar vivo, lo angustiaba todo, y créeme que la angustia es fuerte y la he sentido bastante en estos meses finales de escritura. No es una angustia por escribir, que ya de por sí, en general, genera mucha ansiedad, pero escribir sobre estos personajes me lleva un poco más a vivirlos. Porque claro, finalmente estoy tratando de comprenderlos y creo que ahí, de alguna manera, hay una cosa invisible que hace que esas líneas se trasladen a mi personalidad, o más bien a mi estado de ánimo. Con Ribeyro fue más loco, porque se trasladó a mi estado físico, pero estuve más fuerte con Vallejo: ya sabía lo que podía pasar, así que me cuidé un poco más y le di más tiempo. Es un libro que he escrito durante cinco años. Como te digo, hoy día termino las correcciones y ya está. Fue un proceso difícil.

Yo también he escrito sobre una boxeadora, sobre un contactado que viajó a Ganímedes, sobre un niño evangélico que paseaba por el mundo llevando la palabra de Dios, y en esos casos no me pareció tan difícil, pero con estos últimos libros sí me ha pasado. No es una sensación agradable, escribir. Me encantaría encontrar otra manera, pero cuando se carga una mochila que tiene mucho de obsesión y mucho de curiosidad, la única manera que yo conozco de deshacerse de ella es escribir. Me encantaría poder contarle la vida de Vallejo a las diez personas que quieren escucharla o al coliseo que quiere escucharla, si es que hay muchos encantados con Vallejo, más que escribirla. Creo que escribir es un proceso fatigoso y muy poco feliz para mí, pero para poder quitarme ese peso de encima, esa obsesión, esa angustia, esa ansiedad, la única forma que encuentro es escribir.



Colanzi

En medio de la Ola.

Presentación de
María José Viera-Gallo.

No puedo imaginar un momento más *fantástico* que el que vivimos para introducir a la escritora Liliana Colanzi. Vivimos tiempos oscuros, de incertidumbre, de fuerzas sobrenaturales que han traído peste, paranoia, y muerte, tiempos que paradójicamente se parecen demasiado a los cuentos de esta joven autora boliviana.

En español *fantástico* tiene más de un sentido. Significa, por un lado, extraño, irreal, anormal, insólito, quimérico, propio de la fantasía y por otro, magnífico, espectacular, grandioso.

Lo fantástico es una zona literaria, o un género hecho y

derecho que tiene su origen en los siglos más tenebrosos y románticos de nuestra historia, el XVIII y XIX, pero es también una expresión coloquial de halago, un elogio que nace del asombro hacia algo que nos fascina. ¡Qué fantástico!

La obra narrativa de Liliana Colanzi, concentrada en la escritura de cuentos tan asombrosos como extraños, reunidos en los libros *Vacaciones Permanentes*, *La Ola* y *Nuestro mundo muerto*, es doblemente fantástica: lo raro que hay en ella es también lo más bello.

No todo lo raro que habita nuestro mundo o nuestro imaginario es bello, no todo lo bello es necesariamente raro.

¿De dónde nace esta unión tan prodigiosa entre lo raro y lo bello, en cuentos como «Alfredito», «La Ola», «El Ojo», «Caníbal» o «Chaco»?

«Me atrae la idea de la escritura como un portal hacia lo desconocido del mundo y de nosotros mismos, como un relámpago que ilumina fugazmente la oscuridad en que vivimos», ha dicho esta autora que creció en el clima tropical de Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia y hoy vive en Ithaca, cerca del campus de la Universidad de Cornell, donde nieva seis meses al año y el pasto siempre está bien cortado.

Cuando llevamos casi dos años cohabitando con una peste de incansables variantes, nuestro primer impulso vital, es el de resistir la anormalidad, espantar nuestros monstruos, calmar el miedo, buscar consuelo en la razón, tocar la puerta de la ciencia y huir, como diría Liliana Colanzi, de cualquier conversación con el diablo. Sus cuentos, que ya anunciaban la arremetida de una ola amenazante, «que llegaba siempre de la misma manera: sin anunciarse», una ola a la que es incapaz de darle un nombre, pero es «eso, lo otro», (en quizás su cuento más hermoso y profético, «La Ola»), jamás ceden a esa tentación de protegerse del mal o de buscar explicaciones. Por el contrario, se entregan al caos de la existencia y encuentran la forma, es decir su belleza, en esta fusión del alma con lo desconocido. ¿Acaso no abrazaron el inconsciente con igual valentía y amor, Ann Radcliffe, las hermanas Brontë, Mary Shelley, Silvina Ocampo, o María

Luisa Bombal? Cuando leemos a estas autoras, adivinamos que hay tantas oscuridades como subjetividades, pero también que hay una oscuridad masculina y una oscuridad femenina. La oscuridad que habita en Liliana Colanzi por ejemplo es la de un limbo más que la de un infierno, es algo fundido y no contrapuesto, hay un claroscuro instalado desde la primera línea. Apariencia y realidad se confunden, pierden sus límites, sin condena ni salvación; no hay conflictos centrales, no hay egos en búsqueda de un dragón al que matar, sino experiencias de quiebres mentales compartidas por varios personajes, que nunca desembocan en una pugna binaria, entre el bien y el mal. Tal vez no haya ni bien ni mal, tal vez la ola sea eso, una fuerza tan poderosa e invisible como la misma muerte.

«¿Qué pasa cuando la razón estalla?». Liliana Colanzi ha dicho que es esa pregunta la que mueve sus historias.

No es fácil hacer estallar la razón en un cuento. En un cuento todo, se siente, todo se absorbe como si estuviera ocurriendo cerca. Los quiebres con la realidad o la irrupción de lo que Freud llamaba lo ominoso y los teóricos rusos «la desfamiliarización», corren el riesgo de ser sólo un giro de trama o un enrarecimiento forzado de la atmósfera; un estallido sin alma. La forma en que la razón estalla en los cuentos de Liliana Colanzi, es profundamente emotiva, nace de una fragilidad del alma confrontada a fantasmas íntimos, tabúes familiares, miedos ancestrales que ninguna

cultura puede borrar. Todo duele. El deseo y la relación con los hombres en «Banbury Road» o en «El Ojo», la madre castradora y la religión —simbolizada en ese ojo que nos juzga—, versus la nana indígena que consuela y calma, duele también el país que se abandona, el país añorado, buscado y nuevamente perdido, el dolor de la muerte que no termina por morir de «Alfredito» o «El Chaco», del cuerpo que sangra un bebé informe y la conflictuada maternidad que encarna Analía en «Vacaciones Permanentes», en la ya citada «Banbury Road» o la chica marciana de «Nuestro mundo muerto».

Los personajes de estos cuentos de finales colgantes, como le gustaba terminar sus historias a Katherine Mansfield, padecen de una angustia existencial que nuestra modernidad ha intentado adormecer con ansiolíticos, una angustia que consiste en despertarse vivo, sola en la selva o en un campus universitario, y darse cuenta de que todos moriremos, es además una angustia sin clase social, que acecha a la burguesía y al indio, y que se vuelve patológica cuando se padece desde el borde, al margen del orden patriarcal, colonial, ya sea como latina-extranjera desplazada en el primer mundo, o indígena invisibilizado del Tercer mundo o mujer en Marte. Las mujeres de los cuentos de Liliana, nacen irreales o surreales, se sienten rotas, porque esta autora al igual que las mejores autoras de lo fantástico, saben de primera fuente, que la vida de cualquier mujer consiste en completarse a sí misma, en ser persona.

Los paisajes tampoco son uniformes, cambian y se funden y superponen en espacios paralelos, urbanos, rurales, blancos, indígenas, desarrollados y subdesarrollados, como pantallas virtuales de zoom. Las visiones de escape, ocurren en un restaurante de comida rápida que bien podría situarse en Twin Peaks, o en Marte.

Liliana misma es un poco una marciana en el paisaje literario latinoamericano. Empezó a escribir de lo fantástico antes de que se hablara de un renacimiento del género en Latinoamérica. Problematicó el ser mujer, latina, inmigrante, antes de que el nuevo feminismo se rearticulara en un discurso del abuso. Liliana no escribe desde un lugar identitario, posición que como bien dice Zadie Smith en su último libro de ensayos, *Con total libertad*, ha invadido la política, la literatura y la concepción del mundo, limitando la libre interpretación de los misterios de la realidad. Liliana, como alguna vez me sugirió Alberto Fuguet, escribe sola, y esa soledad se siente como textura o respiro en su escritura.

Creció en Santa Cruz, una ciudad de Bolivia, que en mis recuerdos brilla por lo blanco. Ha dicho que no había talleres literarios, programas de escritura creativa, y ser escritora era a lo menos una rareza. Sin padre ni madres literarias, sin rumbo, sin modelos, sin bares donde ir a conversar de sus lecturas de Borges, Cortázar, Stevenson, Liliana se planteó ser escritora como quien desea ser astronauta.

Al aterrizar en Estados Unidos sufre una crisis. Es la crisis con la razón, con el orden, con la academia y su imperio de la lógica, con el tiempo lineal y la mirada cartesiana de la existencia. Liliana se ha nutrido de los relatos indígenas de Bolivia, pero también del posmodernismo, es la hermana chica de la Generación X que durante los años 90s, renegó de los cánones, los meta-relatos y discursos totalizantes y buscó una salida a su propio nihilismo, en el arte, en la subjetividad, la magia, la locura, la droga, el desenfreno, y el poder de la imaginación. Para Liliana, la profecía de Nietzsche de que Dios ha muerto el mundo verdadero se hizo fábula, fue parte de su educación informal.

«Esta idea del diablo estaba muy presente desde temprano para mí. O ideas mágicas como que el río embaraza a las mujeres. Que el arcoíris también te puede embarazar y das a luz serpientes. Este tipo de historias con las que se convive tienen mucho poder», ha dicho Liliana.

El rescatar y volver a habitar estas fábulas, es un encuentro con su infancia, pero también un gesto político. De resucitar al indígena que ha sido acallado, antes de que calle para siempre (en «Cuento con pájaro», transcribe testimonios de indígenas ayoreros) y de transparentar sus propias contradicciones con una cultura indígena a la que se acerca como una niña asombrada, sin paternalismos ni correcciones políticas. «Decía mi abuelo que cada palabra tiene su dueño

y que una palabra justa hace temblar la tierra. La palabra es un rayo, un tigre, un vendaval, decía el viejo mirándome con rabia mientras se servía alcohol de farmacia, pero ay del que usa la palabra a la ligera», leemos en «Chaco».

Liliana qué duda cabe, usa la palabra como un rayo, narra, echa a correr las voces de otros y otras, en una suerte de rosa mística donde una historia abre a otra historia, y cada cual se narra a sí mismo, como quien expele una pesadilla.

En el último tiempo Liliana Colanzi ha hablado de la literatura oculta, de voces que la visitan de otras escritoras de una tradición paralela que ella trata de reflotar y darle una nueva circulación. Es por eso que hoy la tenemos en la Catedral Bolaño.

Me gustaría terminar con una cita del ensayo *¿Qué es lo contemporáneo?* de Giorgio Agamben. «Contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz, sino la oscuridad [...] y es capaz de escribir mojando la pluma en las tinieblas del presente. [...] Percibir en la oscuridad del presente esta luz que trata de alcanzarnos y no puede hacerlo: esto significa ser contemporáneos. Por ello los contemporáneos son raros».

Nunca como hoy, en medio de la ola, tiene más sentido leer los cuentos raros y bellos de Liliana Colanzi.

María Virginia Estenssoro: una aureola de maldad

Liliana Colanzi

1.

En 1937, María Virginia Estenssoro publicó en La Paz un volumen de cuentos bajo el enigmático título de *El occiso*. El escándalo que originó la publicación de este pequeño volumen sacudió a la sociedad paceña y ocasionó que *El occiso* se agotara casi de inmediato. Estenssoro tenía 33 años y acababa de escribir uno de los textos más extraños y hermosos de la literatura boliviana. También acababa de crearse una reputación de mujer mala y misteriosa. María Virginia Estenssoro nunca más volvería a publicar otro libro.

Es febrero de 2019 y Mary Carmen Molina está escribiendo el estudio introductorio que acompañará la nueva edición de *El occiso*. Han pasado casi cincuenta años desde la última vez que se editó esta obra, que circula en Bolivia en fotocopias, PDFs y escasos ejemplares de la edición de 1971 que de vez en cuando asoman en los puestos de libros usados. Mary Carmen me escribe para ver si es que encuentro en la biblioteca de Cornell algunas antologías de cuento boliviano donde puedan estar incluidos los relatos de Estenssoro. Uno de esos libros es la antología *Los mejores cuentos bolivianos del siglo XX*, editada por Ricardo Pastor Poppe. Entre los 20 cuentistas consignados en esta antología como los más representativos de todo el siglo pasado no solamente falta Estenssoro, sino que

no hay ninguna mujer. El nombre de Estenssoro tampoco aparece en otras antologías, como la de cuento de Armando Soriano Badani de 1975, o en la de literatura boliviana de Edgar Ávila Echazú de 1973; en ambos libros la presencia de escritoras es ínfima. Con Mary Carmen intercambiamos por el chat algunos mensajes entre la risa y la indignación: la mayoría de los escritores que formaron parte de esas antologías han sido olvidados, mientras que autoras que los compiladores decidieron excluir como María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy o Yolanda Bedregal, están más vivas que nunca. «Qué grave, ¿no? ¡Pensar que Yolanda Bedregal ha debido ser amiga de todos esos señores! Pero ni así, che», me escribe Mary Carmen. Ni la potencia de la obra de estas autoras ni el hecho de haber sido contemporáneas suyas sirvió para que los antologadores las tomaran en cuenta.

El nombre de María Virginia Estenssoro aparece, sobre todo, en antologías de escritura de mujeres. Y durante mucho tiempo la crítica va a confinar a María Virginia y a otras autoras bolivianas al estante de la “literatura femenina”, donde van a parar los libros que rara vez encuentran un lugar en el canon.

2.

La amortajada, ese magnífico libro de María Luisa Bombal, se publica en 1938, un año después que *El occiso*. Nada sugiere que Bombal y Estenssoro hayan cruzado jamás caminos o que se hubieran leído. Hay, sin embargo, un profundo aire de familia entre *La amortajada* y *El occiso*: voces que hablan desde ultratumba, el lenguaje tensado y enfrentado a la vertiginosa experiencia de lo no-humano, el umbral en el que todo se vuelve insólito, la disolución del discurso racional, la apertura hacia una lengua otra, onírica, extrañada, completamente nueva. La asombrosa distorsión del tiempo –cuando el realismo mágico no estaba siquiera en el horizonte.

Ambas autoras escriben sobre el deseo, la maternidad, los matrimonios infelices, enunciando un yo femenino novedoso y transgresor. Ambas se alejan del realismo muchas veces soso de la tradición latinoamericana para adentrarse a un territorio inestable que deberán recorrer a solas. No solo son mujeres escribiendo: son mujeres que le hacen decir otra cosa al lenguaje, que hacen estallar los límites del realismo hegemónico, que están escribiendo para el futuro.

J. es una candidata al doctorado que está estudiando la obra de Estenssoro junto a la de Bombal y otras escritoras raras, como Armonía Somers o Marosa di Giorgio. Hablamos de los vínculos estéticos entre ellas — J. me dice que le incomoda hablar de genealogías, incluso si se trata de una genealogía alternativa a un canon compuesto por hombres. Genealogía es un término tan masculino, señala. Me quedo pensando en esta observación, en lo que significa una genealogía, una línea de descendencia por el lado paterno. Pienso en que las escritoras no acostumbramos a matar al padre literario porque son pocos los que nos reconocen como sus herederas o como sus rivales. Ese lugar, el de la estirpe literaria, está reservado para otro escritor, que se reconocerá como continuador o disruptor de una tradición. Las escritoras somos bastardas, quiltras, perras sin linaje que hemos tenido que ir a excavar los huesos y las palabras de las ancestras de los olvidaderos de la literatura. Ninguna de nosotras creció leyendo a Hilda Mundy o a Estenssoro o a Somers o a Amparo Dávila. En la mayoría de los casos ha sido la amorosa tozudez de otras críticas, su ojo atento para leer entre líneas las omisiones y los olvidos, la que nos ha permitido conocer una historia alternativa de la literatura. Y después del deslumbramiento ante la obra de estas autoras nos ha sucedido primero el desconcierto y después la rabia: ¿cómo fue posible que estas obras maravillosas fueran ignoradas? ¿Quién gana con estos silencios? ¿Qué mecanismos hicieron posibles estas exclusiones?

La Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay estalló en 1932 y acabó en 1935 con 60.000 muertos bolivianos y 30.000 muertos paraguayos, y con un trauma que persistiría durante muchas décadas en la memoria de los bolivianos. Este conflicto armado convocó a los hombres al frente de batalla y dejó muchos vacíos en la esfera pública: una de las consecuencias inesperadas e insólitas de la guerra fue que esos puestos fueron ocupados por mujeres. La década de los 30 fue una época muy singular en Bolivia: la guerra expuso en toda su magnitud el carácter inútil y parasitario de una oligarquía que mantenía su poder a través de estructuras feudales y antimodernas. Los escritores de este periodo se dedicaron a repensar la idea de lo nacional y a cuestionar el lugar subalterno que ocupaba el indígena en el país: así surgió la generación

del Chaco, muy estudiada por la crítica. Sin embargo, durante años la crítica literaria ignoró o no consideró en su justa dimensión otro fenómeno importantísimo que estaba sucediendo al mismo tiempo y que era tan revolucionario como la generación del Chaco: la irrupción de escritoras e intelectuales mujeres en la discusión pública. Se trataba de mujeres de la clase alta, ya que las clases populares en aquella época ni siquiera tenían derecho a la educación, muchas de ellas organizadas a través del Ateneo Femenino, una institución artística e intelectual que perseguía —bajo el signo de un protofeminismo de corte más occidental— la promulgación de una ley del divorcio, el derecho al voto y el acceso al empleo público por parte de las mujeres. Con los años el Ateneo Femenino vería cumplirse estos objetivos. Tanto María Virginia Estenssoro como la orureña Hilda Mundy integraron el directorio de esta agrupación. Ambas escribieron, con apenas un año de diferencia, dos de los libros más extraños y experimentales de la literatura boliviana, *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta* (1936) y *El occiso* (1937). Ninguno de esos dos libros tiene precursores ni tendrá seguidores en las décadas siguientes; son libros solitarios, deslumbrantes y fuera de lugar en la literatura boliviana. En el contexto de una tradición realista social, muchas veces solemne, abocada a pensar los grandes problemas de la nación —una nación de la que seguían excluidos los indígenas y las mujeres— la escritura de estas dos autoras tiene la impronta sísmica, lúdica y vital de una sensibilidad nueva. Al igual que Estenssoro, Hilda Mundy jamás volverá a publicar otro libro.

3.

Nacida en La Paz en 1903, María Virginia Estenssoro fue una mujer muy culta, perteneciente a una familia de la que ha salido un presidente de Bolivia. Se casó a los veintiséis años con Juan Antonio Vallentsits, un hombre cuyo supuesto origen aristocrático causó mucha especulación en su momento, y con quien recorrió el mundo durante varios años: viajó por Madagascar, Roma, Budapest, Atenas, Ginebra, Oslo, Copenhague y París, ciudad que la impresionó mucho y a la que visitó por segunda vez en 1932. Ese mismo año regresó a Bolivia separada de su marido y con su pequeño hijo Guido, y al poco tiempo estalló la Guerra del Chaco. La vida de

Estenssoro estaría marcada por el trabajo, una anomalía en las mujeres de la clase acomodada de esos tiempos: a su retorno a Bolivia y apremiada por una mala situación económica, empezó a ganarse la vida como columnista de diferentes medios y como profesora de francés y de historia de la música en el Conservatorio Nacional. María Virginia escribió columnas bajo el pseudónimo de Maude D'avril en las que, según su biógrafa Miriam Quiroga, difundía chismes sobre las mujeres de la clase alta y denunciaba veladamente el nulo interés de las elites por los horrores de la guerra.

Otra columnista destacada de la misma época fue Hilda Mundy, quien fundó el semanario Dum Dum para criticar abiertamente al militarismo que había llevado al país a una guerra sin sentido; gracias a sus ácidas e irónicas columnas Hilda Mundy, que por entonces tenía poco más de veinte años, se ganó poderosos enemigos políticos al punto que fue amenazada con el exilio; su semanario fue censurado y clausurado. Hilda Mundy y María Virginia Estenssoro: dos mujeres talentosas a las que el caos de la guerra les abrió la posibilidad inaudita de tener una voz pública. Ambas usaron esa voz pública para polemizar y pagaron bien caro el atrevimiento de decir lo que no se esperaba de ellas.

La presencia de María Virginia, dicen los que la conocían, no pasaba inadvertida: era “un volcán en erupción”, una mujer de voz profunda que gustaba de desafiar a la sociedad conservadora de su época, que fumaba en público cuando pocas mujeres se animaban a hacerlo y que usaba un maquillaje muy pronunciado. En 1933 se enamoró de Enrique Ruiz Barragán, con el que mantuvo una relación que duró aproximadamente tres años. De Ruiz Barragán no ha quedado casi ningún dato: al parecer se suicidó en 1936 o 1937. No se sabe a qué se dedicaba o por qué se malogró esa relación. *El occiso* contiene una desgarradora dedicatoria: “A la memoria de Enrique Ruiz Barragán/ En la desolación de mi vida;/ en la soledad de mi corazón,/ se ha engarfiado el dolor/ como un áncora en el fondo del mar”. Al poco tiempo de la muerte de Ruiz Barragán, María Virginia se casó con el escultor Andrés Cusicanqui; este redactó un epílogo a *El occiso* en el que por una parte lamenta que la autora haya escrito esos cuentos inspirados por su anterior pareja (“era mejor leerlos en su alma”), pero por otro lado celebra que “ser indiscreto es

ser feliz”. Es un documento en verdad curioso: el esposo de *Estenssoro* debe autorizar la palabra pública de la escritora, que le dedica el libro a otro hombre.

Es posible que las referencias a Enrique Ruiz Barragán en la dedicatoria y el postfacio hayan contribuido a que la obra se leyera como si se tratara de la autobiografía de Estenssoro. De hecho, una reseña de Gonzalo Fernández de Córdova de octubre de 1937 hace hincapié en su “franqueza” y en su “realismo evocador”—etiqueta un tanto extraña si tomamos en cuenta que se trata de tres cuentos fantásticos—, mientras que la reseña de Walter Montenegro de septiembre del mismo año comienza confundiendo al personaje de uno de los cuentos con la propia escritora. Pero es muy probable que el malentendido se hubiera producido incluso sin esas referencias: Vicky Ayllón ha notado que la crítica acostumbraba anteponer los rasgos biográficos a la obra de las escritoras bolivianas, entendiendo sus libros a partir de su vida amorosa o de otras circunstancias personales, cosa que no suele ocurrir cuando se evalúa críticamente la obra de los escritores hombres.

4.

El occiso abre con un epígrafe premonitorio: “Este libro es una crucifixión y un INRI”, dice, como si María Virginia anticipara la avalancha de maledicencia que ese libro iba a atraer sobre ella.

Se trata de un libro que se resiste a la clasificación; mientras que “El cascote” y “El hijo que nunca fue...” tienen una estructura más reconocible de cuento (aunque son adelantados en su retrato de una mujer que no se arrepiente de su relación con un hombre casado, y que luego es capaz de abortar al hijo de este), el primer texto, “El occiso”, sigue desplegando una radical originalidad a pesar de las ocho décadas que median desde su aparición: como señala el poeta Eduardo Mitre, sus párrafos brevísimos similares a versículos bíblicos y su cadencia lo acercan a la poesía, y su temática metafísica y ontológica lo distinguen de la literatura realista anclada en los fenómenos sociales, característica de la narrativa boliviana de la época.

“El occiso” comienza con lo que Mitre ha denominado un “oxímoron formidable”, un hombre que “despertó muerto” en su ataúd: “Era el occiso, el difunto pálido, el extinto lívido”. El protagonista despierta al proceso de su propia

deshumanización, que acontece al principio de una manera dolorosa y lenta para luego acelerarse a la velocidad de los siglos. El occiso está atrapado no solo en su tumba, sino en una nueva realidad espacio-temporal: “El hombre resurgía en el muerto, y soñaba como hombre que fue, no como larva que era, como fantasma que nacía. (...) Y el miedo se le enroscaba otra vez en el cerebro, se le ovillaba en la mente, y lo enloquecía de pavor”. Mientras el occiso se enfrentaba al pánico de lo inconmensurable, mientras navegaba “el sueño clorofórmico” entre difusos recuerdos y sensaciones del pasado, en su cuerpo se operaba un festín macabro: “Eran los gusanos, que se arracimaban, que se multiplicaban, y que crecían, subían, bajaban, y corrían por todo su cuerpo en surcos flemosos. Eran los gusanos que se lo comían como pulpos ávidos, como vampiros insaciables y voraces... Eran sus cuerpos anillados y blanduzcos, que le chupaban todo el ser, con besos asquerosos de encías desdentadas...”.

Hay algo caníbal en el texto de Estenssoro, un regodeo febril en esa carne asolada por las bullentes lombrices, como si a través de la escritura se pudiera convocar el cuerpo del amado y devorarlo hasta la médula, extraer de él la última gota de sangre antes de cederlo a la eternidad. De hecho, el gusano que chupa “el único cuajo de sangre que quedaba” del occiso le arranca una última sensación erótica antes de su transición a su nueva realidad como fantasma: “Y el grito del occiso al terminar, fue un grito de espasmo, una convulsión de placer. Fue como la postrera eyaculación”. En este pasaje el placer es una mezcla voraz de deseo y repulsión.

A partir de ese momento el occiso abandona todo vínculo con lo humano y existe como niebla que vaga entre los siglos. La escritura de Estenssoro evoca paisajes tenebrosos, surrealistas y de gran belleza: “Y esa niebla atravesó, en una navegación flotante e inmóvil, países melancólicos y espeluznantes, con arborescencias fosfóricas y fúnebres, con florescencias monstruosas. Países de alas de murciélago, de jarales donde pájaros de largos picos duros y animales montaraces dormían pesados sueños seculares. Países de búhos disecados; de culebras de escamas nieladas; de lagos bruñidos como acero, sin ondas y sin murmullos y ríos vinosos como sangre coagulada que no tenían corriente”. El paisaje se vuelve gótico y crepuscular, poblado

de criaturas monstruosas: estos escenarios alucinados, emanaciones del inconsciente y de los sueños donde ya no existe lugar, trama o personaje reconocible, no podrían situarse más en las antípodas del proyecto nacionalista —anclado en referentes históricos y sociales precisos— que se gestaba en los círculos literarios de esos años. No hay dónde buscar el paisaje boliviano o la identidad nacional en un cuento como “El occiso”. ¿Pero cómo no dejarse llevar por la música de esos párrafos que se arremolinan y se ensanchan y vuelven a arracimarse? Quien ha encontrado el ritmo no necesita preocuparse ni por lo que está contando: la prosa de Estenssoro es puro movimiento feroz del lenguaje midiéndose contra la muerte.

Si “El occiso” da cuenta de lo que ocurre con una subjetividad que se disuelve en el infinito, el segundo texto del libro, “El cascote”, tiene como protagonista a una mujer en duelo por la muerte de su amante, un hombre casado. Esta mujer debe encarar la ausencia del amante en una sociedad que condenaba la relación: “saber que él también tenía, allí cerca, en otra casa tal vez próxima, su mujer y sus hijos; y que nada de eso ofenda, que nada de eso lastime, que eso mismo los enlace y los funda todavía más... Haber esgrimido en los salones la ironía, la sonrisa, el elogio; haberse defendido con hábiles frases irónicas y oportunas; tener él un prestigio de cínico, tener ella una aureola de maldad...”. “El cascote” es también un cuento fantástico: mientras la protagonista intenta hacer dormir a su hijo, la máscara blanca de estuco que yace sobre el diván comienza a adquirir las facciones pálidas de Ernesto, el amante muerto; el único consuelo de esta mujer doliente es acariciar la garganta del cascote, que palpita fantásticamente “con un flujo de vida, con un tumulto de sangre”, y que la observa con la misma expresión que solía tener el amante. Esta presencia fantasmal de “mejillas hundidas” y “lívido tinte amoratado” es menos aterradora que la terrible soledad de la protagonista.

En “El hijo que nunca fue...”, Magdalena, la narradora, decide abortar al hijo que espera de su relación con el amante fallecido; lo que se requiere para tomar la decisión de “acuchillarse las entrañas y asesinar su propia vida” es un valor “grandioso e infernal”. Según las críticas Virginia Ayllón y Cecilia Olivares, “es en este texto donde se plantean ideas muy cercanas a

lo que después se denominará ‘el derecho de la mujer a decidir sobre su propio cuerpo’”. No se trata de una decisión feliz o liberadora para la protagonista del cuento; el aborto se presenta como la única alternativa viable para una mujer que ya tiene un hijo de un matrimonio fallido. Atormentada por el remordimiento, Magdalena es visitada por sueños angustiosos en los que ve “un esqueleto vestido con un delantal de médico, con guantes de goma y albo gorro pelado. La Muerte-Cirujano apretaba en sus brazos un paquete que se movía y gemía: —Mamá”. La voz del niño ruega, suplica, chantajea, intenta persuadir a Magdalena con todos los argumentos para que no aborte, pero es demasiado tarde. El cuento termina con el niño fantasmal llamando a Magdalena con esa voz que es un lamento y un reclamo: “mamá, mamá, mamá...”.

El coraje de Estenssoro debe haber sido grandioso e infernal para haber publicado un libro así de transgresor en La Paz de los años treinta. “El hijo que nunca fue...” probablemente sea el primer cuento en Bolivia que habla de forma abierta acerca de un aborto; a través del género fantástico, Estenssoro se atreve a nombrar lo prohibido, la infracción mayúscula para una mujer en una sociedad patriarcal: Magdalena es la mala mujer y la mala madre.

Después del tsunami que fue *El occiso*, el volumen de cuentos no tuvo una reimpresión en más de treinta años. María Virginia siguió escribiendo, aunque ya no volvería a publicar otro libro. Su matrimonio con el escultor Andrés Cusicanqui duró poco; ella se encargaría de criar y de mantener económicamente a sus hijos Irene Cusicanqui y Guido Vallentsits, este último también escritor. Fueron ellos quienes publicaron la segunda edición de *El occiso* en 1971, al año siguiente de su muerte, y se la dedicaron “a los mojigatos, a los tontos, a los moralistas inquisitoriales, a los frailes ignorantes de 1937, a las beatas bondadosas, ingenuas y limitadas que permitieron la venta inmediata y total de la primera edición”. La segunda edición incluía dos partes nuevas del cuento “El occiso” que María Virginia escribió aproximadamente en 1938. Los hijos también se encargaron de publicar, a lo largo de dos décadas, cuatro tomos con sus cuentos, poemas y otros textos inéditos. Tendrían que pasar aún algunos años para que la crítica reconociera a María Virginia Estenssoro no solo como una artista provocadora, sino

también como una de las pocas voces del movimiento vanguardista boliviano.

5.

La segunda polémica la protagoniza desde la tumba. En 1976 aparece de manera póstuma su libro de cuentos *Memorias de Villa Rosa*: el escenario es un pueblo ficticio, pero no cuesta mucho reconocer a la aristocracia decadente de Tarija, ciudad en la que María Virginia pasó su infancia y de donde provenía su familia. La crítica a la mediocridad de una clase que vive de apariencias y viejas glorias es frontal y corrosiva: por si fuera poco, el libro está dedicado “a los tontos graves de mi tierra y del extranjero”. La elite de Tarija no se lo perdonará: a fines del siglo XX boicotean un homenaje a la autora. Incluso de muerte María Virginia es una figura incómoda.

6.

En 1957 cayó preso el hijo mayor de María Virginia, Guido Vallentsits, que se había unido a la guerrilla del Che Guevara. Después de sacarlo de la cárcel, Estenssoro se mudó con él y con su hija Irene a São Paulo, donde permanecería hasta su muerte en 1970. La persecución política de su hijo la afectó enormemente y la llevó a renegar por completo de su vida anterior, que ella misma describió como “egoísta, parasitaria, indiferente a los grandes problemas de los humanos”. Pero el arte no se nutre necesariamente de buenos sentimientos, y su literatura más comprometida con los problemas sociales no es tan original como *El occiso*; después del gesto vanguardista de “El occiso”, regresa a un modernismo con ecos del siglo XIX. En su poema “Yo también tuve un hijo preso” (1967) hay un regreso a un rol femenino más tradicional, el de la madre abnegada y sufrida: “Madame Debray: / Yo también tuve un hijo preso / y agonice crucificada sobre ese hijo.” Ayllón y Olivares incluso señalan una veta reaccionaria en una de sus últimas obras, *Criptograma del escándalo y la rosa*, un libro que oscila entre la crónica, la biografía y la novela; en él, Estenssoro manifiesta su rechazo por las mujeres que ocupan posiciones a las que antes no tenían acceso y critica la música de los jóvenes.

9.

Hace algunos años, conversando con María Galindo, una de las intelectuales y artistas más

contestarias y lúcidas del presente, le pregunté: “¿A qué le tenés miedo?”. Ella me contestó: “A cansarme”. He pensado mucho en ese cansancio. En el costo para las artistas y las intelectuales —un costo que es afectivo, psíquico, económico, social— de tener una palabra rebelde ante la norma. ¿Cuántas terminan por callarse? ¿Cuántas dejan de crear? ¿Cuánto tarda en llegar el disciplinamiento a través del desprecio o del silencio? La omisión de Estenssoro y de tantas otras autoras de la historia de la literatura boliviana durante muchas décadas no es un olvido: es un silenciamiento activo, ideológico: en otras palabras, es una borradura.

10.

En un brillante ensayo sobre Hilda Mundy publicado de manera póstuma, la poeta boliviana Emma Villazón analiza una carta que Carlos Medinaceli, “uno de los críticos más lúcidos de la discusión anticolonial en Bolivia” y autor contemporáneo de Mundy, le envía a un amigo, y en la que comenta la reciente aparición de *Pirotecnia*: “Nilda Mundy ha publicado un libro, *Pirotecnia*. No llega a la pirotecnia, es apenas una vela de sebo que enciende beatamente a todos los prejuicios literarios y burgueses”. Emma nota la vehemencia en el repudio a *Pirotecnia*: es tanto el desprecio que Medinaceli incluso le cambia el nombre a la autora. Emma se pregunta por la tajante afirmación del escritor acerca del carácter burgués de *Pirotecnia*: ¿cómo es que Medinaceli no fue capaz de ver en *Pirotecnia* la sátira hacia familia y al matrimonio, instituciones constitutivas del patriarcado y de la burguesía? Carlos Medinaceli fue uno de los que mejor comprendió el rol del colonialismo en Bolivia como fuente de opresión, pero no entendió la opresión del patriarcado. (Van a ser las feministas, décadas más tarde, quienes se encarguen de establecer el vínculo indisoluble entre colonialismo y patriarcado). Emma también advierte que la originalidad de *Pirotecnia* radica no solo en la irrupción de ciertos temas, sino también en la novedad de la forma: *Pirotecnia* “crea unas prosas que son unos nuevos organismos, que aportan una nueva realidad”.

Algo similar ocurre con *El occiso*: estos textos dislocados y excéntricos que hablan de parajes brumosos y oníricos, de presencias espectrales y del deseo femenino, estos cuentos que parecieran decirnos poco de la realidad de un país

todavía en zozobra por las secuelas de la guerra, tal vez solo pudieran haber sido escritos en una época en que el viejo orden oligárquico y patriarcal era puesto a prueba por la contienda, exhibiendo sus grietas. A pesar de los paisajes umbrosos y de la omnipresencia del duelo, hay, sin embargo, un componente lúdico y utópico en este libro: en *El occiso* asoma una nueva realidad, escrita en una lengua para la cual aún no han nacido los lectores, la promesa de un mundo organizado a partir de una sensibilidad distinta y desestabilizadora.



Oloixoarac

Los latinoamericanos somos todos de izquierda, es cuestión de branding (la vida como escritor étnico en una conferencia en el medio de la nada yanqui).

Presentación de Antonio Díaz Oliva.

1
“¿Qué se siente ser un escritor étnico?”, me preguntó una señora con tanto maquillaje que parecía tener cara de torta de cumpleaños derretida. La señora, llamada Karen, era la organizadora del festival de “literatura global de Tennessee”.

Su pregunta, por supuesto, era una trampa. En verdad todo era una trampa, porque es imposible decir global y Tennessee en una misma frase.

De eso nos dimos cuenta, con el resto de mis colegas latinoamericanos, cuando Karen preguntó qué se sentía ser un escritor étnico en Estados Unidos.

Era viernes en la tarde y

estábamos dentro de un auditorio grande y frío. Estábamos rodeados de por lo menos unas cien personas, casi toda gente bastante mayor. Todos gringos. Todos escritores. Muchas otras señoras llamadas Karen.

Sobre el escenario, éramos un peruano; un argentino; yo; y una brasileña, carioca.

Ninguno respondió. Nos miramos en silencio.

Yo me había dejado una barba marxista tumultuosa, de esas que estaban de moda en Brooklyn. Pero no estábamos en Nueva York, sino en Tennessee, en un college en el medio de la nada yanqui.

Karen me confesó, ese mismo día, que me habían invitado

no por mi barba, sino por lo marxista. Ella había hecho el cálculo: yo había nacido durante los años finales de la dictadura de Augusto Pinochet. “Y si bien tus libros no están en inglés”, dijo, “por lo menos puedes contarnos tu experiencia como sobreviviente de la dictadura”.

Además de eso, dijo que habían pensado en conseguir a Alejandro (Zambra), o a Diamela (Eltit), pero ninguno les respondió.

“Bueno, ¿qué se siente ser un escritor étnico?”, repitió Karen.

“Significa que tu abuela, a veces, vuela”, chistó el peruano. “Como en *Cien años de soledad*”.

Para nuestra sorpresa, no hubo risas y la mayor parte del público asintió afirmativamente.

Entonces lo entendimos.

O por lo menos yo lo entendí.

Esto significaba ser escritor étnico en medio de la nada yanqui.

2

Un par de semanas antes del festival global en Tennessee había leído, y gozado, *Mona*, la novela de Pola Olaixarac. A esta autora ya la había leído, y luego conocido en dos instancias que parecían sacadas de aquel libro: primero, en el encuentro de autores latinoamericanos en la Universidad de Cornell. Segundo, en una feria del libro en Perú donde Pola, en una cena, me preguntó: “¿Me enseñás a hablar chileno?, ¿Cuánta sangre mapuche tenés?, ¿por qué no te ponés el Lonko ADO!!!?”

Así, con el recuerdo de haber leído *Mona*, me di cuenta de

que la única forma de soportar el resto del fin de semana en Tennessee sería regresando a la novela de Pola. Sería buscando, en sus páginas, una suerte de manual para autores latinoamericanos.

Recuerdo, entonces, haber subrayado la siguiente frase: “Intelectualizar el sufrimiento podía entenderse como una marca regional”.

Claro.

Yo estaba ahí para vender lo latinoamericano; para ofrecer lo chileno, la poesía, la cordillera de los Andes, Pablo Neruda, Allende, Pinochet y los 33 mineros.

Me quedó claro que la balada de la clase media latinoamericana cantada con melodramas gusta al lector gringo, al europeo, al Bogotá 39, a la revista Granta, a los jurados del premio Nobel.

Sería, sí, mi forma de sobrevivir.

Pero también, de trollear.

3

Abro paréntesis.

Quiero detenerme, brevemente, en ese verbo; trollear, ya que Pola, a continuación leerá un texto que se llama: “Borges como troll”.

Solo diré que, según Urban Dictionary, un troll es aquel que “publica online un mensaje deliberadamente provocativo con la intención de causar interrupción y discusión”.

Cierro paréntesis.

4

Las noches de fiesta en el festival literario en Tennessee, con mucho vino en vaso de plástico rojo, no eran tan buenas como

las fiestas en la novela de Pola. De hecho, el setenta por ciento de los participantes eran gringos que estaban ahí haciendo networking, que es como los americanos llaman a socializar, porque así justifican la amabilidad, y la camaradería con el trabajo.

Por eso con mis compañeros latinoamericanos terminamos, una noche, en una cantina mexicana, ubicada a diez minutos del college. Bebimos mezcal hasta las dos de la mañana. Hasta que en un momento el peruano se quedó dormido, por borracho, y le pedimos un Uber. Cuando el auto llegó, uno de nosotros lo caminó a la puerta.

La sorpresa, minutos más tarde, fue la aparición de un policía.

“Me tienen que acompañar”, nos dijo. El peruano se había subido a una patrulla policial, pensando de que era su Uber, y el oficial, enojado, ahora quería que lo acompañáramos al cuartel. “Tienen derecho a permanecer en silencio”. Lo primero que hizo, antes de subirnos al auto, donde el peruano roncaba, fue pedirnos que pusiéramos las manos sobre la nuca. Nos tenía que revisar.

5

Ahora la razón de que estemos acá.

Pola Olaixarac es autora de las novelas *Las teorías salvajes*, *Las constelaciones oscuras* y *Mona*.

Esta última recientemente publicada en Chile por la editorial Neón y disponible en Random House en todo el mundo.

La autora de estos tres libros, Pola, nació en Buenos Aires (Argentina) y estudió filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente vive en Barcelona, España.

Escribió el libretto para la ópera *Hercules en el Mato Grosso*, una comisión del Centro de Experimentación del Teatro Colón, que se representó en Buenos Aires (2013) y en Nueva York (2014).

En 2020, Pola recibió el Eccles y Hay Festival Prize para investigar en el British Library su libro en proceso sobre el Amazonas.

Sus artículos sobre política y cultura han aparecido en *The New York Times*, BBC y *Folha de Sao Paulo* entre otros.

Actualmente es columnista del diario argentino *La Nación*.

Sus columnas, es cosa de revisar Twitter los domingos en que Pola publica, sacan chispas.

6

Vuelvo, por un segundo, al festival literario en Tennessee.

El festival sucedía en un college, cerca de un pueblito hippie donde hay más carteles de Black Lives Matter que black lives. Por eso mismo tuvimos la suerte de que el policía resultara ser un drop out de un liberal arts college; un gringo que había estudiado Shakespeare y quien, luego de problemas de adición, terminó como policía en este pueblito liberal.

Por eso mismo, ya en la patrulla, yendo al cuartel de policía, cuando nos preguntó nuestra ocupación y le dijimos que estábamos ahí por el festival literario, bajó la guardia.

“¿Escritores?, ¿escritores latinoamericanos?”

Ahí nos confesó que su esposa, una ceramista, le gustaba “Gael Garcia Marquez” y “Pablo Coelho”, pero que a él prefería libros que contaran historias, you know what I mean? Le gustaban los libros que parecían películas porque eran más fáciles de digerir. “Autores como John Grisham, ¿lo han leído?”

En ese momento nos miró por el retrovisor; atrás estábamos el peruano, el argentino y yo. Y los tres soltamos una risa que lo molestó.

En el asiento de copiloto, la carioca suspiró. Digamos que farfulló algo como: “¡Por la puta virgen santa de Judith Butler!”

No exagero en decir que fue este el momento en que la latinoamericanidad nos salvó.

Porque nuestra compañera carioca cambió de táctica; es decir, cambió de tono, de voz, de actitud, y comenzó a conversarle al oficial. Lo hizo como solo lo pueden hacer algunos brasileños, quienes hablan como si ronronearan, de forma nasal y juguetona.

7

¿Cómo describir la obra, tres novelas y un montón de intervenciones en prensa que, a todo esto, algún día la UDP debería publicar en su colección; cómo describir la obra, digo, de Pola Olaixarac?

Para mí la mejor respuesta, claro, es una respuesta nabokoviana, ya que Pola, sospecho, es la hija que Nabokov nunca tuvo.

Tal como el ruso-americano, Pola escribe novelas ácidas, demencialmente divertidas, y

en ocasiones oscuras, que siempre acaban convirtiéndose en monstruos.

O en trolls.

Las teorías salvajes, novela del 2008, es como *Pálido fuego* pero en la UBA.

Mientras que *Las constelaciones oscuras*, del 2015, es hermanable a las novelas de ciencia ficción de Nabokov: *Invitado a una decapitación* y *Bend Sinister*.

A propósito de esto, junto con Borges, creo que el viejo Nabokov también era un troll profesional. Es cosa de leer su libro *Opiniones contundentes*. O *Lolita*, novela que no es más que un gran trolleo a la moral puritana gringa.

Bueno.

Creo que hay varios momentos trolls en *Mona*, la tercera novela de Pola.

Mi copia está ultra subrayada y llena de marginalia, de comentarios, de marcas que dicen LOL, JA-JA, LMAO. Podría pasar una hora citándola, pero ya para terminar, solo daré tres tentempiés de lo que se puede encontrar en *Mona*:

Primer caso: El movimiento #MeToo

“#MeToo quería decir literalmente pound-me-too, lo que en español de las colonias sería dame masa a mí también, rompeme toda, cogeme a mí también”.

Segundo caso: Thomas Bernhard

“Y por eso es gracioso que Thomas Bernhard tenga tantos imitadores en Latinoamérica,

es realmente increíble, cuando la gente está deprimida ya sabe, ya tiene un sensor interno que le dice: “Haz tu imitación de Thomas Bernhard, verás que irá bien, que será ‘literaria’, que tendrá el aroma de que estás diciendo algo importante”.

Tercer caso: La izquierda latinoamericana

“Digo, ¿qué es ser de izquierda? ¿Comer vegano? ¿Marchar contra los bancos y postearlo en tu iPad? Lo único realmente inviable sería ser un militante del Ku Klux Klan, o declararse antigay. El capitalismo devoró completamente a la izquierda y ya no tienen el único capital que les era propio: las causas buenas. Ahora la izquierda es la forma del sentido común más reaccionario; no tiene nada que ver con el pensamiento crítico, es el partido mental de la gente que quiere ser considerada buena persona y que se siente moralmente superior a los demás”.

8

Esto es lo que finalmente sucedió en el festival literario en Tennessee.

La patrulla policial se detuvo a las afueras del college.

Luego de veinte minutos de conversa con nuestra compañera brasileña, el oficial decidió que lo mejor era saltarnos la parte en que tomaba nuestra información en el cuartel. La carioca lo había ablandado con comentarios y preguntas y risitas; incluso le describió las playas de Rio de Janeiro y le dijo que la agregara en Facebook.

Así, yo y el argentino

ayudamos al peruano al bajarse de la patrulla. Mientras que ella le dio un abrazo al oficial, quien por supuesto no estaba acostumbrado a muestras de afectos de extraños.

“¡Adiós, amigos!” nos dijo policía en español.

Nosotros le estiramos la mano, en señal de adiós, y volvimos a nuestra cómoda situación de escritores étnicos en Estados Unidos.

9

“La prosa de Pola Oloixarac es el gran acontecimiento de la nueva narrativa argentina”, dijo Ricardo Piglia.

Mientras que Ignacio Echevarría lo puso de esta forma: “es una exquisita antropóloga de la barbarie contemporánea”.

Creo que ambas frases son un buen resumen del espíritu que hay tras la escritura de Pola. Tras sus ideas sobre internet versus literatura, sociedad y tecnología, así como sobre las élites culturales y la forma en que estas se presentan frente al resto.

También sobre qué diablos significa ser un escritor étnico en el contexto de la literatura global y globalizante.

Borges **como Troll** **Pola Oloixoarac**

Hola a todos, es un gran honor para mí estar acá con ustedes. En esta charla vamos a examinar cómo Borges usó la confrontación y su status de enemigo político para cimentar su trayectoria estética. Cómo Borges usó lo que en la Argentina contemporánea se popularizó como “la grieta”, la circunstancia que lo había dejado en la vereda opuesta al peronismo —que nunca disoció del fascismo— como parte de un proceso estético y filosófico que tuvo un gran impacto en su escritura. Es decir: cómo Borges se alimentó de su nueva identidad de “enemigo político” (de sentirse señalado por el régimen peronista como enemigo político), y cómo eso tuvo repercusiones directas sobre su proyecto literario. Vamos a ver que en Borges, “la grieta” termina por marcar la vocación metafísica de su literatura, dejando de lado otros motivos juveniles (donde algunos leen, erróneamente, ciertos apetitos populistas en Borges). En efecto, Borges se construye en la disputa política y literaria con los otros pero no meramente como una forma de figuración personal, sino como una forma de organizar sus propias ideas sobre el mundo, lo que por supuesto repercute en su literatura.

Personalmente, el Borges de la polarización, el Borges de la grieta, el Borges cómodo engarzando la violencia elegante, el Borges “gorila”, es un Borges que me encanta porque me lo vuelve real, contemporáneo y urgente —adjetivos que

no había asociado antes con Borges—. Borges de la grieta coincide con el período adulto de Borges, que deja de publicar poesía y se lanza a publicar cuentos metafísicos y fantásticos: también es el Borges de la proyección internacional. Porque ante el peronismo, Borges tiene la actitud opuesta a Cortázar, que comentó famosamente que “el ruido de los bombos no lo deja escribir”, y parte a París; Borges, en cambio, se queda a escuchar qué hay detrás de esos bombos peronistas, a qué suenan, y entonces su exilio es hacia adentro, hacia el género literario (fantástico) que va a fundar. Y obviamente, hacia esa torre de marfil que construye para habitar.

Gracias al *Borges* de Bioy Casares pude empezar a redescubrir a Borges, a reconectarme con la obra de Borges de otra manera. (Un intersticio: esa obra no se consigue, aunque circula en PDFs, pero va a salir en traducción al inglés en USA por Valerie Miles, así que quizás eso ayude a que vuelva a circular.) Por muchos años, para mí la prosa de Borges era, más que una torre de marfil, como una ciudad sitiada. Una ciudad sitiada no tanto por su prestigio y su emblema sino por su sucedáneo, el sucedáneo mortal de la literatura inmortal: los malos cultores, por sus imitadores. Es también lo que pasa con Bolaño: si Borges era una capital magnífica, a su alrededor había crecido una especie de Gran región Metropolitana, un enorme conurbano que no tenía nada de hiedras románticas de Haedo (uno de los lugares del conurbano argentino que le encantaba a Borges). Hablo de un cordón suburbano hecho de ladrillos de verbos *borgianos* como fatigar, conjeturar, de espejos y de manuscritos encontrados que esconden una *cifra*: con este conurbano me refiero al kitsch borgiano, al Borges trucho. Véase por ejemplo, el ex montonero y ex diputado nacional Miguel Bonasso en *Diario de un clandestino*, “una lógica que encadena mis pasos en la mañana de otoño”: es decir que hasta un ex guerrilleros posan de borgianos, tiran el pasito Borges como una manera de sonar culto. Para el momento en que yo llego a las lecturas adultas, Borges, o lo que pasaba por la frase borgiana, era la muerte de la frase: sitiada por su propia construcción de que venía a ser el producto borgiano y sus marcas, su kitsch reconocible. Por supuesto, Borges no tenía la culpa de este conurbano: había creado un producto asociado a su figura autoral de ciego visionario y homérico.

Incluso, había llegado a pensar que esa misma ciudad magnífica, olímpica en su lomada de marfil, no era tal. Que tal vez, era solo un gran palacio vacío. El que me metió esa cizaña fue mi ruso favorito, Vladimir Nabokov, que afirmó que todos esos elegantes juegos de espejos, no escondían más que un edificio completamente vacío, una fachada detrás de la cual no había nada. Porque no pueden tapan la completa ausencia de textura psicológica. (Es curioso pero tal vez Nabokov se adelantaba en el tiempo, y describía a César Aira).

Pero el *Borges* de Bioy es una migración, una metempsicosis en vida. Un Borges vital: el universo cuidadosamente narrado de Borges tenía una contrapartida, la vida de Borges contada de a dos, porque aunque lo escriba Bioy es la voz de Borges la que aparece, y el espíritu de esa voz adquiere una nueva dimensión. Cuando sale el *Borges* de Bioy emergen las cosas que el producto Borges no la contemplaba, la psicología escondida. La psicología estaba. Solo había que seguir la sangre.

Pero de verdad es un acto de magia magistral que solo hayamos visto al Borges que Borges quería que viéramos. Esa especie de figura homérica: ciego, alejado, experto en paradojas y laberintos, alejado de lo mundano; una criatura de una biblioteca medieval, un poco eunuco también, a su pesar. Esa figura homérica con una guardia pretoriana, María Kodama.

Por eso mi plan hoy con ustedes es internarnos en el otro Borges: el Borges secreto, el brioso, el cuchillero. Borges Troll. Porque en esa dicotomía famosa cervantina, el hombre de letras versus el hombre de acción, que Borges trabajó tanto (por no decir fatigó); vamos a ver cómo en esa dicotomía, Borges encarnó a un hombre de acción.

Examinemos una de sus trifulcas más famosas, su polémica con el ensayista Ezequiel Martínez Estrada. El tema aparece varias veces en el *Borges* de Bioy: primero, la mamá de Borges llama a Bioy. “Me habla la madre de Borges: Martínez Estrada atacó a Borges, llamándolo «turiferario, vendido y envilecido», porque ha elogiado al gobierno. Parece que Borges piensa contestar impersonalmente, con respeto por el escritor. ¿Por qué esa ficción, si sabe que es un hombre equivocado y tortuoso?”.

Turiferario a sueldo. En el léxico actual diríamos: troll pago. Es la misma acusación que

se da en la cultura política actual: Borges ganaba un sueldo del estado por su trabajo como Director de la Biblioteca Nacional, miembro de la Academia Argentina de Letras y profesor titular en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Durante el peronismo, Borges había tenido también un puesto en la biblioteca Miguel Cané de Boedo, pero lo había perdido en aquel episodio famoso, cuando el gobierno municipal de Buenos Aires lo remueve del cargo (según las versiones, quizás fuera por antiperonismo o tal por su antinazismo, que para Borges en 1946 debía ser lo mismo, dado que el régimen de Peron fue aliado de Hitler hasta la víspera de la rendición del Tercer Reich), ese episodio famoso digo donde al parecer lo nombran Inspector de Conejos y Aves de Corral, o quizás lo nombran en la Dirección de Apicultura, no hay documentos oficiales, en todo caso lo invitan a dejar la biblioteca por algo que no tenía nada que ver con libros, y Borges afirma a María Esther Vásquez —que escribió un libro fascinante, *Borges esplendor y derrota*, por Tusquets— que fue en castigo por haber firmado algunas solicitadas contrarias al peronismo. Unos años después además, su amiga Victoria Ocampo fue presa por Perón en el asilo del buen pastor, donde también estuvo presa su hermana Norah un mes por protestar (detenida en un episodio muy raro, donde también estaba su mamá Leonor Acevedo). Cuando cae Perón, con la Libertadora, el gobierno que le permite volver a la biblioteca como director, donde se queda 18 años, y ahí va dirigida la invectiva de EME.

(Y para cerrar esta digresión a partir de turiferario de sueldo: EME también había escrito su libro mientras era empleado de Correo argentino, bajo un sueldo del estado, y lo escribió durante las horas de trabajo, y había sido también criticado por esto).

Volvamos al texto de EME, que conocemos porque Borges lo cita. Borges emplea un método muy tuitero, porque cita las palabras de su agresor, como cuando se hace *quote and retweet*, y se monta sobre ellas: esto está en su artículo de 1956 “Una efusión de Ezequiel Martínez Estrada” (Sur, nº 242).

Cita Borges a Martínez Estrada:

Es increíble el encanallamiento de cierta gente. Naturalmente que nuestros cofrades, como usted

anota muy bien, son de la peor calaña, de la mayor ruindad, porque no solamente se envilecen ellos sino que por que predicán el catecismo del envilecimiento. Oiga por ejemplo lo que ha dicho Borges en Montevideo, (...) "Aramburu y Rojas podrán estar equivocados pero nunca serán culpables" por eso considero mala la actitud de Ezequiel Martínez Estrada, que ha dado conferencias y hecho publicaciones que significan un elogio indirecto a Perón". (...) Así piensan de mí muchos turiferarios a sueldo...

El comentario de Borges había sido un "mala la actitud": esto EME lo escala, llamándolo envilecido, troll pago, ruin. No es raro que a Borges tampoco le interese recordar que EME venía de publicar *¿Qué es esto? Catilinaria*, el libro donde EME condenaba duramente al peronismo, y también a los que lo derrocaron. Es decir que EME tiene sus credenciales de antiperonista intactas, pero Borges las ignora olímpicamente, porque el fenotipo del ataque de EME lo hace caer en el ritual de "la grieta". ¿Quiénes llaman trolls pagos a los que critican al peronismo, si no los militantes peronistas? Es justo el olvido de Borges, porque refleja que EME, el fan de Montaigne, olvidó ese detalle también.

Sigue Borges, en pleno control de su prosa, y de su presa.

Falsas piedades, ironías, injurias pintorescas y un aparato desdén exige el género polémico: a mis años, me creo autorizado a prescindir de estas vanidades retóricas y paso directamente al asunto.

Aquí pasa algo muy interesante: Borges va a decir *yo prefiero al hombre de la calle*, que sabe la diferencia entre el bien y el mal. Lo organiza en la forma de una demostración lógica, aunque es más bien la sátira de una demostración, que resumo: *es innegable que no hay cosa en el mundo (...) que no comprometa (...) todas las demás. (Pero) el hombre que llega tarde a una cita no suele disculparse (...) alegando la invasión germánica de Inglaterra (...) o la aniquilación de Cartago.* (Aunque sean verdaderos, no vienen al caso). *Este laborioso método regresivo (...) parece reservado a los comentaristas del peronismo, que cautelosamente hablan de necesidades históricas, (...) de procesos irreversibles, y no del evidente Perón.* (Es decir, hablan de cualquier otra cosa que no sea los hechos mismos de Perón, no toman responsabilidad).

Y ahora lo importante:

A estos graves (graves, no serios) manipuladores de abstracciones prefiero el hombre de la calle, que

habla de hijos de perra y de sinvergüenzas; ese hombre, en un lenguaje rudimental, está afirmando (la realidad de la culpa y el libre albedrío está afirmando) que en el universo hay dos hechos elementales, que son el bien y el mal, o como dijeron los persas, la luz y la tiniebla.

La crítica literaria se rasga las perlas acá. Cómo va a preferir Borges al hombre de la calle, si "la obra de Borges es la dinamitación del habla habitual" (Enrique Pezzoni). Otro tropo común de crítica es que Borges desdeña al actor político colectivo, no lo ve; por ejemplo, la crítica Magdalena Cámpora dice que Borges reduce el tema a un duelo entre dos, que no está viendo que hay persecución a opositores (es decir, que el problema de la persecución a opositores que había iniciado Perón continuaba furiosamente durante la Libertadora). Los críticos parecen ignorar que Borges había publicado en 1933 "El arte de injuriar". En ese ensayo, Borges teoriza sobre un tipo de combate retórico donde el quid es no tocar al otro. Porque no es una destrucción: para destruirlo, habría que crearlo primero. Y una injuria mal hecha lo crearía, le daría entidad. Se refiere al "maligno esplendor" de este estilo de articulación y no esconde su admiración por este arte del a mano a mano —cada hombre con su pluma—. Estos críticos tampoco registran el placer de Borges, que resulta evidente en el *Borges* de Bioy, por masacrar a sus contemporáneos. Lo cierto es que el enunciado del *hombre de la calle* no cuaja a menos que se lo lea con la lógica troll: como una proyección de Borges troll, de Borges hacia esa sensibilidad contemporánea de la provocación en un espacio cifrado hecho de palabras. Un Borges compadrito, que toma ese lugar del pogo democrático, como es el troll, y se arma contra la relativización argumental de que acusa al peronismo. Lo que hoy llamaríamos decir "es más complejo". Borges está marcando que no, que no es más complejo. Que hay bien y mal. Y luego se lanza a la hipérbole, una hipérbole es parte de la danza troll, de la escalada retórica de la aniquilación que es también un goce delirante, un raptó de descontrol.

Turiferario a sueldo *me llama Ezequiel Martínez Estrada: la injuria no me alcanza, porque yo sé la felicidad que sentí, una mañana de septiembre, cuando triunfó la revolución, fue superior a cuantas me depararon después honras y nombramientos cuya esencial virtud (...) fue la de ser reverberaciones o reflejos de aquella gloria.*

Es tremendo lo que dice: la mañana de esa “gloria” es el bombardeo a la Plaza de Mayo; dice Wikipedia que fueron 30-34 aviones y que murieron 308 personas y hubo 800 heridos. Es decir: no solo no me arrepiento, sino que redoblo la apuesta y muestro hasta qué punto tomo cartas en el asunto donde leo que hay bien luchando contra el mal. Se proyecta así, en el duelo a mano a mano, a pesar de haber creado una literatura de elevación: después de todo, si Borges tiene su torre de marfil es también para subir y bajar a la calle a trompearse cuando le parezca. Con el duelo, lo saca de donde la crítica peronista lo quiere, en la relativización y la abstracción, y se mete con su contendiente en una escena borgiana. El duelo, como sabemos, es uno de los tópicos de Borges (en *El informe de Brodie*, por ejemplo, hay dos cuentos, que se llaman “El duelo” y “El otro duelo”). Ya lo tiene donde quiere: ahora va a divertirse. Borges empieza citando a Montaigne, que es el muso confeso de EME, a quien le dedicó un ensayo seminal. *Desde Montaigne, el escritor propende a dramatizarse, a ser el más tenaz de los personajes creados o proyectados por él. Ese personaje, en el caso de Ezequiel Martínez Estrada, es un profeta bíblico, una especie de sagrado energúmeno. El profeta comporta impíos y malvados que apostrofar y Borges ha sido uno de ellos. No un Borges verdadero y verosímil, sino el Borges que exigen las convenciones del género profético.*

Esto me da risa porque es una de las primeras apariciones del giro maradoniano en Borges, cuando Borges habla en tercera persona de Borges. Lo hace para marcar que Borges como personaje de Martínez Estrada no es una buena creación, y la desarma. Con sublime perversidad, Borges cita a Montaigne, el dios de los ensayistas, bajo cuyo patrocinio Martínez Estrada soñaba estar: había traducido a Montaigne, lo había prologado con un ensayo larguísimo, lo había antologado.

Esta escena del duelo, de un hombre contra otro, va a ser un motivo que va a tomar ribetes metafísicos en Borges, que va a empezar a explorar la cuestión del individuo y su destino: su poema más famoso, “Poema conjetural”, lo publica en la Nación en 1943, cuando lo que resuena es el golpe del GOU.

*se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,*

*yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos
(...)*

*Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.*

El hombre solo ante su destino sudamericano, el hombre de letras que se ve transformado en otra cosa por su destino. El 29 de octubre de 1945, a doce del 17 de octubre, Borges lee este “Poema conjetural” y dice estas palabras, en evidente alusión al peronismo triunfal. Agradezco a Santiago Llach la cita, no la encontraba:

Muchas noches giraron sobre nosotros y aconteció lo que no ignoramos ahora. Entonces comprendí que no le había sido negada a mi patria la copa de amargura y de hiel. Comprendí que otra vez nos encarábamos con la sombra y con la aventura.

Esa sombra, esa aventura, es el otro lado de Borges. Me recuerdo a Stendhal cuando conoce Milán, *al fin aquí encontré la fresca oscuridad*. Es al calor de esa aventura, de esa clandestinidad que no termina, donde Borges va reordenar su estética. Una digresión: un tipo llamado Dale Carnegie escribió un *best seller* cósmico, *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*, el mayor *best seller* cósmico: expresa un deseo, y a la vez es la anti literatura. La verdadera literatura sería la antítesis absoluta de este libro. El arte al que no le importa hacer enemigos. Tendemos a mirar las influencias por la positiva. Amigos que leen o estudian solo a los amigos, o sienten la necesidad de disfrazarlos de tales. Pensamos la cultura como una especie de Facebook, poblada de *friends*, amigos. Pero ser enemigo también es una forma de estar juntos. Grupos no homogéneos que incluyen personas que piensan distinto a nosotros. La pregunta sería cómo entender la disputa en su valor como concepto creativo, no meramente oposicional. Y decididamente no fundado en un concepto tan banal como el odio, que es la novedad retórica peronista actual. A Borges el enemigo lo potencia. No quiere decir que no lo sufra. Pero cuando es marcado como

enemigo, Borges entra en la sombra en la aventura, en la clandestinidad y se despliega como guerrero. Me gusta pensar que estuvimos mirando el lado equivocado: mirábamos el espejo, el producto. Prefiero verlo así, como un guerrero agachándose en bastardilla entre la prosa, donde esas letras de mármol le sirven para camuflarse. Y que ese límite del bien y el mal, donde Borges no ceja, es el punto mismo donde su ética se vuelve estética, como en ese pasaje de *Parsifal* que dice: “ahora el espacio se vuelve tiempo”.

Con el peronismo, Borges afianza su compromiso con la metafísica, con el más allá del mundo. Como muestra el académico italiano Luigi Patruno en un paper que les que les recomiendo, *Borges, Perón y el mito del pueblo*, con el golpe de estado de 1943 del GOU para Borges se vuelve imperante corregir su trayectoria política y redefinir su programa político. Desde el surgimiento del peronismo, Borges abandonará cualquier seducción que pudo haber tenido por ideas de algún corte populista.

Es decir que el peronismo interrumpe un proceso de romantización de lo telúrico, una forma de Borges de participar en un *trend* de la moda literaria global que fue el modernismo. Desde T. S. Eliot a Leopoldo Lugones, lo propio del modernismo del siglo XX fueron los escritores que se preguntaron cuál vendría a ser su rol en la construcción de las naciones: y Borges creyó, junto a ellos, que estaba llamado a crear mitologías, a proponer un sistema divino del origen de la nación, como cuando escribe en 1926 en *El tamaño de mi esperanza*: “La pampa y el suburbio son dioses”, junto a una constelación derivada de la cultura popular donde están el compadrito, la daga y el malevo, la sangre criolla, el tango y “las trucadas largueras”: esos fueron los juegos de Borges con el populismo literario: una mitología librada de “las contingencias del tiempo” al servicio de un nacionalismo naciente, del que por supuesto, como patricio, se sentía llamado a pertenecer. En 1943 todavía no había pasado gran cosa, pero Borges lo veía como un movimiento de masas fascista y su condena al nazismo había sido inmediata, a diferencia de otras zonas del campo intelectual argentino. Con el ascenso del peronismo Borges cambia los motivos, y pasa a desarrollar la idea del hombre individual ante su destino, el hombre que solo, es el mismo que otro, siempre a partir de su individualidad. La forma literaria de una filosofía liberal.

Borges no cambió nunca. No le gustó el golpe del 1930, saludó a los que quisieron sacar de la proscripción a los yrigoyenistas, y tampoco le gustó el golpe de 1943, donde estaba Perón. Pero si en 1934 escribe un prólogo a Arturo Jauretche (el libro el paso de los libres) elogiando “la patriada”, después de 1943 mirará con recelo y será mucho más cauto a la hora de usar figuras y retóricas populistas. (Intersticio: ahí llama “la patriada” al levantamiento militar ocurrido en Corrientes en 1933. Una tropa de radicales yrigoyenistas comandados por el teniente coronel Bosch contra el fraude que proscibía al yrigoyenismo. La patriada ahí era querer recuperar la democracia). Con la conciencia del fango político, del peso que le revelan las palabras, es que se lanza a publicar el anverso total: las *Ficciones*, el terreno donde todo es representación, hasta volverse un visionario de la metarrepresentación.

Para terminar, el último duelo. En 1982, en pleno delirio por la guerra de Malvinas, Borges publicó un poema anti bélico. El último duelo que escribió, “Juan López y John Ward”:

López había nacido en la ciudad junto al río inmóvil; Ward, en las afueras de la ciudad por la que caminó Father Brown. Había estudiado castellano para leer el Quijote. El otro profesaba el amor de Conrad, que le había sido revelado en una aula de la calle Viamonte. Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel. Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen.

Me contaron que, por publicar este poema, Borges, que ya era grande, tuvo que esconderse en varias casas quintas, porque lo estaban buscando. ¿Cómo osaba poner en duda la justicia de la guerra de Malvinas? Con los militares, Borges tuvo que volver a ser un clandestino, como lo había sido durante Perón, porque le llegaron rumores de que iba a ver represalias contra él de grupos nacionalistas. La de Borges es la desilusión con el cuerpo militar de la nación, que tiene su anverso en una obsesión con el cuerpo militar secularizado en la figura de Juan Perón. Que sigue cantando a un general, que sigue sosteniendo el autoritarismo si es propio, y las prácticas de acosos a los que piensan diferente. Lo cual solo termina por acicalar su desprestigio. Espero que les haya gustado mi Borges troll.



García Robayo

Una mujer en un país que nunca es el suyo.

Presentación
de Rafaela Lahore.

Una mujer mirando el mar. Esa imagen siempre vuelve en la literatura de Margarita García Robayo. Así, de hecho, comienza su primera novela, *Hasta que pase un huracán*, donde una adolescente contempla el horizonte, mientras fantasea con abandonar su país. No sabemos dónde está, porque la ciudad no se nombra, pero suponemos que podría ser Cartagena, en Colombia, donde nació Margarita, o cualquier otra ciudad costera, rendida ante el calor y la humedad.

La protagonista mira el mar, ese mar que en todas partes escupe barcos, lanchas, peces, plásticos de hace dos, cinco o veinte años, y que, en ciudades

como esa, escupe, sobre todo, extranjeros. Son miles de turistas que bajan de los cruceros cada año, pero para los personajes de Margarita el mar no es una vía de entrada, sino de salida, es decir, una vía de escape. Su inmensidad los impulsa a imaginar otras vidas, lejos, en otra parte.

En las primeras páginas de esta novela, hay un fragmento que ha sido citado hasta el cansancio. Lo han repetido en entrevistas y reseñas. Le han pedido a Margarita que lo comente, porque todos creemos ver allí una pista, un hilo del que tirar para comprender mejor su literatura. En ese fragmento, la protagonista se

dice a sí misma: “Me di cuenta muy rápido de dónde estaba y a los siete años ya sabía que me iba a ir. No sabía cuándo ni a dónde. A mí me preguntaban: ¿qué quieres ser cuando grande? Y yo decía: extranjera”.

Margarita García Robayo nació en 1980, en el caribe colombiano, y ha sido, durante la mitad de su vida, una extranjera. Desde hace más de 15 años vive en Argentina, donde dirigió la Fundación Tomás Eloy Martínez, donde trabajó como columnista, donde dio talleres literarios, donde tuvo dos hijos y donde se convirtió en escritora. En Buenos Aires, en 2009, publicó su primer libro, *Hay ciertas cosas que una no puede hacer descalza*, nueve historias sencillas y cotidianas sobre mujeres solas, obsesionadas, tristes.

Sin embargo, el primer libro que leí de ella no fue ese, sino *Primera persona*, una recopilación de ensayos inspirados en su propia experiencia o, como suele decirse ahora, autoficcionales. Ese libro llegó a mí hace cuatro años. Yo acababa de mudarme de Montevideo a Santiago y, aunque en ese momento no me di cuenta, me parecía un poco a su protagonista: era una mujer joven que se había ido, sola, a vivir a un país extranjero.

Los ensayos de este libro, los escribió durante casi una década, a pedido de distintas revistas latinoamericanas. Ellos le proponían un tema de escritura —gigante, casi inabarcable— que le servía de disparador. Le decían “territorio” y escribía. Le decían

“obsesiones” y escribía. Así, sin darse cuenta, fue tejiendo un libro sobre la intimidad, un telar donde se entrelazan, en distintos tonos, sus grandes temas: la identidad, la familia, la clase, la sexualidad, la memoria.

Leí ese primer libro, como digo, hace unos cuatro años y, a pesar del paso del tiempo, tres imágenes sobrevivieron en mi memoria. En primer lugar, la de una mujer joven, en Buenos Aires, intentando amamantar a su hijo, frustrada porque no produce leche suficiente. En segundo lugar, la de una mujer, que uno intuye que es la misma, en la costa uruguaya, revolcada de improviso por una ola tremenda. La última imagen es la de una escritora en un pueblo brasilero, a donde llegó a hacer una residencia literaria, y que sale a caminar después de una lluvia imponente, por unas calles que, más bien, se parecen a ríos turbios y caudalosos.

No sé bien por qué cuento esto. No sé si en realidad significa algo. Quizás, solo quiero decir que, de ese primer libro, me quedó grabada la idea de una mujer que resiste al mar, que resiste a una inundación y a las limitaciones de su propio cuerpo. En definitiva, una mujer, en un país que nunca es el suyo, que lucha contra la naturaleza: la de afuera y la de adentro.

Hace unas semanas, para escribir esta presentación, releí *Primera persona* y, como sucede con los grandes libros, ya se había convertido en uno distinto. Redescubrí frases y escenas que no recordaba, pero sobre todo, me golpeó la potencia de esa

voz que ha convertido a Margarita en una de las grandes escritoras de su generación.

Este libro, así como el resto de sus cuentos y novelas, está narrado con inteligencia y con audacia, pero también, a veces, con esa brutalidad que nace de la franqueza. Así ha escrito, por ejemplo, *Lo que no aprendí*, una novela que se publicó en 2013, y que gira en torno a una niña colombiana, que vive con sus hermanos, con una madre irritable y con un padre misterioso que se dedica a las ciencias ocultas. Está ambientada en 1991, mientras en Colombia se escribe la nueva constitución y Pablo Escobar se entrega a las autoridades, pero la historia que se quiere contar, en realidad, no es esa.

Margarita ha dicho que la necesidad de escribir esta novela se disparó en uno de sus viajes a Cartagena. Su padre acababa de morir y ella viajó desde Buenos Aires para encontrarse con su madre y sus hermanos. Durante esos días, algo la desconcertó: ellos parecían hablar de un hombre que no era su padre. Un hombre distinto al que ella había conocido. Por eso decidió que esta novela rondara sobre una pregunta: ¿qué tan verdaderos son los recuerdos que creamos sobre nuestra infancia y sobre nuestra familia? O en otras palabras, ¿qué mecanismos se ponen en juego cuando nos contamos nuestra propia historia?

Su libro de cuentos *Cosas peores* se publicó unos años después y está habitado, entre otros personajes, por una señora enferma, por un niño obeso,

por un hombre infiel, por una mujer que perdió un embarazo. Estas historias, que ganaron en 2014 el Premio Casa de las Américas, tienen al cuerpo como protagonista. El cuerpo es un animal que se enferma, que engorda, que suda, que envejece. El cuerpo es un territorio que no se controla. Que está estropeado, deprimido.

Tres años después, Margarita publicó *Tiempo muerto*, su última novela, que gira en torno a una pareja colombiana que ha emigrado a Estados Unidos. En ella cuenta la decadencia de un matrimonio de inmigrantes que han creído, ellos también, que la vida verdadera está afuera.

Vivir en un país extranjero, leí alguna vez, se parece un poco al embarazo, porque es un estado nuevo, que puede ser maravilloso, pero que convive diariamente con pequeñas incomodidades. Ahí, en ese punto exacto, Margarita encontró el lugar desde el cual escribir. Es un sitio de lejanía con su propia tierra, pero desde donde, paradójicamente, puede ver más claro.

Varias veces, los periodistas han querido saber si esa distancia con su país natal definió su escritura. Si no te hubieras ido, le preguntan, ¿tu literatura hubiera sido distinta? ¿Te importaría contar cómo una familia inventa su propia historia?, ¿retratar el estancamiento de la clase media colombiana, ahondar en las distintas formas del desarraigo, de la patria, de la pertenencia?, ¿te preocuparía todo eso, como ahora? Esas preguntas, claro, son solo una provocación, una invitación al

juego, porque más allá de pequeñas intuiciones, de medias sospechas, no hay forma de saber qué estará pasando en ese mundo paralelo en el que Margarita aún vive en Cartagena, rodeada de su madre y de sus hermanos. No hay forma de saber si escribirá con la misma intensidad que ahora, si le importarán los mismos temas, si pasará el tiempo, al igual que su protagonista, siendo testigo de cómo el mar escupe peces y extranjeros.

Lo que sí sabemos es que, en este mundo, su literatura está fundada sobre los mismos cimientos sobre los que ha construido su vida. Y que lo importante no es —como también suelen preguntarle— en qué medida lo que escribe es verdad o no —sea lo que sea que eso signifique—, sino que, como ella ha dicho, la literatura debe aspirar a lo plural, es decir, debe contar una historia colectiva. Lo ha repetido varias veces: si el “yo” se agota en la anécdota, no vale la pena, no sirve para nada. Lo importante, y con esto termino, es que sus historias están contadas sin medias tintas, sin concesiones, porque sabe que la literatura no es un territorio de mezquindades, de pudores ni de tibiezas. Con esa convicción, Margarita ha escrito y así, estoy segura, seguirá escribiendo.

¿Qué tienes en la cabeza?

La búsqueda de sentido en la escritura

Margarita
García Robayo

1. Ordenar armarios

Cada vez que ordeno mi armario siento que estoy librándome de algo. Ordenar, en este caso, significa vaciar. Disponer el contenido sobre la cama o la alfombra y tratar de establecer criterios de clasificación. En la vida real importan cosas que en la escritura no. Por ejemplo, para ordenar un armario importa la ejecución rápida, la indecisión no sirve porque alarga el trámite. Ante la duda, procede. Salvo que quieras perder el tiempo juntando medias sueltas con su par. Salvo que seas una de esas personas que consiguen apagar sus voces internas emprendiendo acciones tediosas.

La duda en la escritura, en lugar de ser resolutiva, es un llamado al freno.

Mi profesor de castellano lo decía: ante la duda, abstenerse. Él se refería a cosas puntuales como, justamente, la puntuación. Por ejemplo, si no estás seguro de si va o no una coma, seguramente es porque no va. Y, en general, la batalla entre la primera y la segunda palabra, la gana la primera. ¿Debo decir murió o falleció? Murió. ¿Bajar o descender? Bajar. ¿Plata o dinero? Plata. ¿Difícil o arduo? Difícil. Casi siempre la segunda palabra es peor porque contiene ese tipo de duda a la que no hay que darle curso. La segunda palabra es la que quiere peinar el bucle, refinarse, aspirar a lo que no es.

En mi opinión, cuando se ordena un armario lo más eficiente es deshacerse de todas las prendas que te parezcan mínimamente polémicas. Mi sueño frívolo es abrir el closet y elegir sin ver lo que me pongo. Cada vez tengo menos ropa, igual no lo consigo. El trámite se complica cuando constato que soy incapaz de vestirme como quiero: me visto como supongo que me queda bien, cuestión que nunca está clara porque cambia, porque depende de factores externos. El deber ser de la apariencia es dinámico, resulta de un algoritmo que combina la mirada que se percibe de los otros y un larguísimo —e histórico— examen de uno mismo frente al espejo. Creo que si el peso de la mirada externa incide mucho en la escritura, el resultado se desvirtúa. En el armario también, pero estoy más dispuesta a tolerar una camisa obvia y aburrida que un texto con las mismas características.

El caso es que si después de ordenar un armario, el saldo es una docena de bolsas de basura, habrás triunfado. No aplica igual en tus documentos.

Alguna vez escuché decir que las historias te llaman, te ruegan ser escritas. Lo mismo que esos bebés que, sentados en el piso, te echan los bracitos cuando les pasas cerca como si se estuvieran ahogando. Yo era incapaz de no acudir a ese llamado: cuando mis hijos me pedían alzarlos dejaba lo que estuviera haciendo y los alzaba. Y como seguían necesitando los brazos terminaba atándolos a mi cuerpo con una de esas telas africanas porta bebés. Llegué a cargar a mis dos hijos en la misma tela —el más pesado en la espalda, la más liviana adelante—, mientras hablaba por teléfono, pasaba la mopa, o, bien, ordenaba un armario. Me recuerdo trasladando todo ese volumen por la casa, tres corazones acoplados, moviéndome con ligereza y naturalidad y me parece, por lo menos, excéntrico e innecesario. “¿Quién sos, la diosa Rea?”, me dijo un día mi marido.

Con las historias me sucede algo parecido: si veo una, dejo lo que esté haciendo para anotarla, imaginar su futuro en forma de argumento. Luego cierro la libreta y sigo. Tengo, con muchísima diferencia, más archivos de apuntes que de textos. Pero llevarlos a cuevas no me parece ni excéntrico ni innecesario. Al contrario. Los apuntes me importan porque son el estado embrionario de un texto (la previa del sentido, o sea, la potencia del sentido), ese momento en

que todavía son una promesa enmarañada. Me gusta atesorarlos en ese estado porque la tendencia de un apunte al hacerse texto, como la de un niño al hacerse adulto, es arruinarse. Una vez espíe la libreta de notas de un escritor importante con quien compartía mesa en un festival y encontré anotaciones bellas y graciosas. Insopechado: sus libros me parecían rimbombantes. Como esa gente a la que le pesa su hermosura y se tajea la cara para afearse, pensé: en los libros, este hombre cercena su atractivo.

Un buen apunte es una imagen suelta, pero cristalina, que contiene una idea potente.

Un buen apunte se parece a la poesía.

Luego, un buen apunte desarrollado es la degradación de la poesía.

Me gusta juntar apuntes, como un *boarder*. Un acumulador. Alguien que no puede —aunque quiera— deshacerse de nada de lo que tiene. Para escribir, recomiendo más ser un acumulador que un despojado. Nunca descartar, ni tirar, ni pensar que tenemos demasiado material en las carpetas. En la construcción de la literatura, demasiado no existe. En los armarios sí.

Todo lo que contiene una carpeta es potencialmente usable, pero incluso si no se usa está bien mantenerlo ahí: apretado contra el cuerpo; encendido como un faro, como una apuesta, como un símbolo de fe.

2. ¿Por qué escribo?

Iba a empezar este punto diciendo: hablo como lectora, no como escritora. Pero después pensé en la falacia que encierra esa frase. Antes de escribir ya leía, y creo que escribo porque leí (y porque leo), y sé que ya no puedo leer nada sin pensar en lo que escribo.

El equívoco, en todo caso, me deja frente al tema central de esta charla:

Hace un tiempo, no tanto, dicto talleres de escritura. Esto me ha llevado a preguntarme con demasiada frecuencia qué significa escribir, como si tuviese que juntar razones para convencer a otros. Voy anotando cosas que se me ocurren para lanzarlas en el momento indicado a la carótida, como dardos tranquilizantes. Quienes asisten a talleres de escritura suelen necesitar reafirmaciones que no tienen que ver con el acto escribir, sino con la mística de escribir. Nadie te agradece demasiado que le destruyas una idea o un texto (o sí, pero en el fondo también lo resienten), en cambio adoran que le tires dos o

tres frases entusiastas —robadas, casi siempre— para poner en la pizarra de su escritorio.

A mí me parece súper lógico: todos necesitamos definiciones que nos dejen tranquilos con lo que hacemos. Y la tranquilidad aparece cuando eso que elegiste hacer —“tu deseo”: en Argentina usan mucho la palabra “deseo”— se te revela (y se te impone) irremediable. Un amigo que hace talleres entusiastas y exitosos me dijo una vez que su misión era convencer a sus alumnos de que conocía su deseo y el modo de cumplirlo, y de que negarlo equivalía a lanzarse en picada hacia una vida inocua, primero, y miserable, después. Sus alumnos, que son muchos, hablan de la escritura como de una religión, o un método de supervivencia, o un analgésico. Y aunque así dicho suena vulgar, yo estoy bastante de acuerdo. No sé si sus alumnos se harán escritores (o gente que publica libros), pero sé que le han atribuido —o intentan atribuirle— un sentido a su escritura. Y eso me importa.

Para mí, escribir es un indulto. Como quitarme unos zapatos que me lastiman. Y como apagar las voces que me atormentan. Lo de los zapatos no me pasa tanto, la verdad, pero me gusta la frase para la pizarra de mi escritorio. Lo de las voces, en cambio, esa metáfora que de tan manoseada se ha vuelto finita y sucia, es real.

En los talleres les insisto a los alumnos que entrenen su mirada, que estén atentos a sus voces, que se escuchen, que se conozcan, bla, bla, bla. Pero no para que luego escriban sobre ellos, sino para que sepan por qué escriben, por qué eligen un tema —y un formato y un tratamiento— en detrimento de otros. No sé de nadie que escriba porque sí, azarosamente; es solo que mucha gente tarda en descubrir su motivación. Si uno desconoce su motivación, anda ciego por la vida. Es posible que cada tanto, igual, encuentre la belleza. Pero, así como llega, se escapa. Porque la belleza incomprendida no se puede retener, ni controlar, a veces ni siquiera se puede reconocer. Me gusta que los escritores se empeñen en buscar formas propias en su escritura, pero antes de eso están obligados a buscar y a encontrar el sentido de su escritura. El sentido no es una mariposa frágil que espera ser atrapada, es más bien una piedra enterrada bajo varias capas geológicas. Pienso que la escritura es, antes que nada, una búsqueda larga, intensa y constante de sentido.

Yo creo que encontré mi motivación desde muy chica, aunque pasé años ignorándola. Mi

motivación no era la felicidad o la abundancia (la verdad es que no estoy tan familiarizada con artistas cuya motivación sea esa); era el hueco de la insatisfacción: la resignación aplastante que percibía en el entorno. Eso me molestaba, me incomodaba, me enojaba y me empujaba a refugiarme en la lectura, primero, y en la escritura después. El tipo de crianza que tuve fue fundamental: los niños andábamos muy solos y muy sueltos. Era lo que se estilaba. Por ejemplo: cuando yo tenía cinco y mi hermano seis años, nos íbamos en bicicleta hasta la casa de mi abuela a mirar películas de altísimo terror. Ella tenía VHS y toneladas de quehaceres, y no tenía tiempo para supervisarnos. De noche pedaleábamos de vuelta a nuestra casa: nos hicimos diestros en agarrar el manubrio con una sola mano porque con la otra sosteníamos la linterna. Vivíamos en un barrio de suburbio poco iluminado y poco glamoroso. Había querido ser glamoroso, pero supongo que a alguien no le alcanzó la plata, o que alguien se robó la plata, y los que invirtieron en su lote debieron acostumbrarse rápidamente a que las calles no tuvieran pavimento, ni las veredas ceibos florecidos, ni las esquinas vigilancia ni esos reflectores de estadio que aparecían en la maqueta. Antes de desaparecer con su bulto de demandas, el constructor tuvo el detalle de sugerirles a los propietarios que gastaran sus últimos ahorros en la construcción de pozos de agua y bombas de elevación, porque el acueducto no llegaría en los próximos años.

Mis padres habían convencido a mi abuela de comprarse también uno de esos lotes y de hacerse una casa grande para contener a los nietos. Así que ahí quedamos todos, viviendo en la promesa fallida. O sea, la historia de mi familia como familia empieza con una estafa. Lo mismo que la de todos los vecinos que creyeron oportuno asentarse allí para engendrar y criar. Así, solo en mi ciudad, debe haber infinidad de ejemplos. Y en el país y en la región. No es que a mis padres, o a los de cualquier otro vecino, los hayan golpeado una única vez en el génesis de su historia; a lo largo de la vida hubo que sortear tantas desavenencias de este tipo que harían falta tres generaciones prósperas para sacarlos del hueco. No hablo de monedas, hablo de futuro. Mi primera noción de futuro fue entender que alguien se lo había robado. Por mucho que se esforzara mi familia a lo largo de los años, jamás lo recuperaría.

A veces mi papá hablaba de estas cosas en una columna que tenía en el periódico local. Era de tema libre, pero en general la llenaba con denuncias de distinta índole: la degradación de la arquitectura, de la educación, del ejercicio de la ley, de los adoquines del centro, del castellano y de palabras tan bonitas como zurumbático y mañé. Yo leía sus columnas en voz alta: entonaba la queja, el desconcierto, la impotencia, la melancolía, y algo de todo eso me curaba. Cuando mi mamá me regaló un diario —azul, tapa dura y con candado—, ya sabía para qué usarlo: me quejaba de mis compañeras de curso; de mi madre y su amante imaginario; de mi padre y su amante imaginaria; de mi barrio decadente; de mis hermanos y hermanas que, a medida que crecían, parecían felices no sé de qué. En la vida real, yo me reía con ellos —eran graciosos, eran divertidos, éramos niños—, pero después me encerraba en el cuarto, abría mi diario y escribía: ¿se puede saber de qué mierda se ríen?!

Tenía un lugar en donde depositar el hartazgo.

3. Una nube por cabeza

El tipo de literatura que a mí más me gusta es esa que no hace ningún esfuerzo por camuflar al autor y su búsqueda. Quiero decir: me gusta la literatura de autor. Cuando leo un libro, no me da igual quién lo escribió. Me gusta reconocer sus tics, imaginar hipótesis de por qué está tan obsesionado con determinados tópicos, determinadas formas narrativas y determinadas hipótesis no dichas pero insinuadas, sugeridas, colocadas con cuidado y conciencia en las zonas nebulosas de sus historias. Me gusta cuando creo descubrir —es decir inventar— posibles motivaciones. Este tipo de literatura a la que me refiero no oculta que quien escribe es un individuo chapoteando en su ecosistema ideológico; ni que el autor ha buscado la materia narrativa en sí mismo o en su entorno cercano. En eso que llaman “la experiencia”. Y se centra en el individuo, pero nunca jamás se agota en él. O sí, a veces sí, pero esa es la versión mala. Malísima. La versión buena es la que parte del individuo para pensar en un síntoma que es colectivo y representativo de la esfera en la que existe: te cuento esta porción de mundo que también es el tuyo, bajo el tamiz de mi mirada. Eso quiere decir que en este tipo de literatura (y yo diría que en cualquier otra, pero no querría dispersarme argumentando el por qué de esa afirmación), la subjetividad es casi todo.

Con subjetividad me refiero a todo aquello que distingue a una persona de otra. Eso que en mi cabeza son voces y en mi libreta son notas, y que en su versión más grandilocuente se convierte en la cosmovisión. Y es importante entender (escuchar) la propia porque no siempre está tan clara para uno mismo, porque es compleja, porque no funciona en un solo sentido sino en múltiples sentidos.

Cuando era chica y ociosa me gustaba mirar los lomos de los libros de la biblioteca de mi papá. No podía decidir cuál agarrar porque había tantos que me pasmaba. Mi papá se acercaba: “¿Qué haces merodeando como Junior?”. Junior era nuestro perro que, antes de meter el hocico en su plato de comida, lo orbitaba: caminaba en círculos en un sentido y luego en el otro. Lo olía, metía la punta de la lengua y se relamía y, después de un rato que nos impacientaba a todos, se decidía a comer. “Es que no sé qué leer”, le decía. “A ver”, contestaba él volteándose hacia la biblioteca, “¿qué tienes en la cabeza?”.

Ahora sé que en la cabeza se anida mi subjetividad.

Esa misma pregunta se la hago a los alumnos que no “saben” qué escribir, o peor, que intentan escribir sobre cosas que no están en su cabeza, pero suponen que son las indicadas. Yo no entiendo cómo lo hacen —elegir asuntos que les son tan ajenos—, pero sobre todo no entiendo para qué lo hacen. Pienso en esas charlas sociales en las que se repasan los titulares del momento —el libro, la serie, el escándalo político o la dieta de moda— y los interlocutores reproducen indignación o entusiasmo según el caso. Seguro que habrá muchos textos escritos a partir de “la tendencia” que resulten estéticamente placenteros, del mismo modo en que resultan placenteras esas comidas presentadas en sus platitos tan pero tan bonitas que da pena comérselas.

La subjetividad es esa capa densa que flota sobre cada individuo y lo singulariza, lo distingue. Lo contrario es la objetividad que, de todos modos, ni en sus mejores versiones viene pura, pero cumple la función de homogeneizar miradas. En los dibujitos, la subjetividad suele representarse como una nube que se posa sobre un personaje y lo sigue sin descanso. Y cuando llueve lo hace solo sobre él, y cuando brilla —aunque el resto del mundo sea oscuridad plena—, lo ilumina solo a él.

Cuando uno pretende escribir a partir de uno mismo, aferrándose a su subjetividad, debe saber que esa decisión implica partirse en dos: un yo que toma distancia para mirarse y narrar, y un yo que es narrado. Uno que quiere mostrarse y otro que quiere esconderse. De ese “conflicto de intereses”, de esa batalla de “yos”, nace una voz. Si el hombrecito que brilla sólo contara desde sí mismo —sin distanciarse y mirar—, estaría desconociendo la noche que lo rodea. Y viceversa. Según Paul de Man “la distancia protege al autor de su propia experiencia”. Lo descontamina de sí mismo. Acá una contradicción que me gusta de este registro: un autor que parte de la experiencia, pero luego se aleja de ella para descontaminarse y, desde ahí: escribir. ¿Escribir qué? ¿Ficción? ¿No ficción? Intentar discernir qué parte de la vida generó qué parte del arte no sirve para nada porque, más allá de las suposiciones, lo que debe quedar de este procedimiento es la sensación de que se está frente a una historia viva, más que “real”.

El yo que se distancia para mirarse y narrar es la representación del yo escritor. Cuando se emprende este camino, buena parte de lo que se cuenta tiene que ver con la historia implícita de cómo se formó ese yo escritor o cómo se está formando, cómo evoluciona, qué lo traba, qué lo estimula.

“Escribir a partir de uno mismo es una forma de construir la voz narrativa. Esto supone que uno tiene con ese sujeto —el yo narrado— una relación irónica, y habitualmente uno cuenta la historia cuando ya la historia terminó y mira lo que hizo ese tipo con cierta condescendencia”. Eso decía Ricardo Piglia sobre la escritura autobiográfica.

En este registro hay infinidad de caminos posibles. La autobiografía, para mi gusto, es la menos interesante porque se narra desde un futuro en el que el autor / narrador ha adquirido cierta sabiduría sobre sí mismo y puede mirar hacia atrás y contarse desde un lugar de superioridad frente a aquello que fue en el pasado. Tiene menos búsquedas y más certezas. Dentro de los caminos posibles, me gusta más esa escritura de tipo autoral que puede y suele producirse mientras el narrador transita la situación que cuenta, de manera que lo que dice se constituye en experiencia y no en aprendizaje.

“Crear en uno mismo una especie de testigo que espía el remolino de pensamientos sin dejarse

arrastrar por ellos. No eres sino caos, confusión, mermelada de recuerdos y miedos y fantasmas y vanas anticipaciones, pero alguien más sereno en tu interior vela y redacta su informe”. Esto lo dice Emanuel Carrere en su libro *Yoga* para referirse a la meditación. Para mí es obvio que todo el tiempo está hablando de escritura.

4. Las cuatro personas

El mayor brete en el que se ve un narrador que elige basar su escritura en sí mismo es que necesita un testigo necesario de su historia. Más que un testigo, necesita un interlocutor. No es una trama genérica abandonada en un moisés en la puerta de cualquier mortal; es un material demasiado sensible como para que no te importe quién lo reciba.

¿Quién es ese interlocutor? ¿A quién le estoy diciendo todo esto que escribo?

Para mí lo valioso de este procedimiento es el pasaje que se produce entre la primera persona del singular (yo) y la primera persona del plural (nosotros). Esa ambición, ese hambre, esa pretensión ridícula y grandilocuente, es la que eleva el registro autorreferencial y lo convierte en una pieza de literatura: un yo que quiere ser un nosotros. Un individuo que se multiplica. Una primera persona leída, idealmente, como un conjunto de primeras personas. Una cosa es decirle a tu lector: “esto te lo cuento porque me pasó a mí”, y otra: “esto te lo cuento porque (también) te pasó a ti”. Y no porque te pasó en un sentido fáctico, sino porque experimentas lo que te cuento en la medida que lo lees, porque no se trata de mí, se trata de todos.

La verdad es que rara vez algo individual es estrictamente individual. En general, lo individual es sintomático, es social, es una pequeña ventana al mundo que habitamos. Para hacer exhibicionismo (es decir aquello que revela un individuo de sí mismo por el puro gusto narcisista) hay que querer hacerlo. No es un defecto de la escritura, no es falta de habilidad: es la motivación clara, intencional de un exhibicionista.

Recuerdo una vez que un pariente leyó un cuento mío y al final, sacudiendo la cabeza con pesadumbre, me dijo: “¿por qué mejor no se lo dices a tu mamá?”. Habría sido un comentario hiriente si ese mismo texto no lo hubiese leído meses atrás en un evento literario en el que, al final, un chico se acercó y me dijo: “¿Sabes? Ese cuento se lo leí a mi mamá”.

Si la escritura fuera un acto de represalia, sería interminable, agotadora y estéril. Para mí no lo es. Implica demasiado tiempo y oficio como para contentarse con ser un golpe teledirigido.

Cuando mi pariente me dijo eso, pensé en un poema de Ezra Pound que se llama “Causa”:

Yo junto estas palabras para cuatro personas,
algunos más pueden oírlas,
oh mundo, lo siento por ti,
tú no conoces a estas cuatro personas.

El poema es precioso, pero falaz. Uno no escribe para cuatro personas, uno *usa* a esas cuatro personas de excusa —o de atajo— para hablarle al mundo, para meter un bocadillo insolente en la literatura. La literatura es una conversación que nos precede y que nos trasciende. Un escritor es más ambicioso que un revanchista: pretende ser leído, ansía ser leído, necesita furiosamente ser leído, por esas cuatro personas y por todas las demás. Un escritor que escribe para vengarse termina desolado, abrazado a sus frases mientras se hunde. El rencor es muy bueno como motor, pero insuficiente como resultado. Las columnas de mi papá nacían del resentimiento, pero llegaban a ser un bálsamo. Incluso los textos más lóbregos deben permitirse el gesto de convocar a otro, aunque sea para sentirse acompañado. “Escribir se asemeja mucho a un beso”, decía Cheever, “es algo que nunca podrás hacer solo”.

5. El cerco y las voces

Las obsesiones, fijaciones, pensamientos cíclicos —las voces en mi cabeza— son molestias, pero yo creo que son molestias útiles para un escritor. Y prefiero, en principio, no depurarlas; prefiero conservarlas en estado de maraña para encontrarles un sentido menos lógico, o sea, menos genérico, que el que le daría un profesional dedicado a ponerles un nombre, a sacarlas afuera y aliviarlas en pos de una vida funcional. Por supuesto que no recomiendo esquivar al sicólogo a nadie que crea necesitarlo, porque si eso que te molesta en la cabeza te impide verdaderamente ser funcional, también te impide escribir.

Un escritor atormentado es una serpiente que se muerde la cola.

Así como la cordura no me parece una condición necesaria para escribir, la locura y el desborde, menos que menos.

Escuché a Sharon Olds decir lo siguiente:

“Muchas veces me preguntan dónde se forman mis poemas y nunca sé qué decir porque no soy una poeta intelectual. ¿En los pulmones? ¿En el movimiento físico del brazo? Cuando los jóvenes poetas me piden consejo siempre les digo lo mismo: que lleven una vida sana, que coman bien, que se cuiden, porque el lugar del que procede la poesía es un lugar sano”.

¿De dónde sale la escritura?

En mi caso, lo dicho: primero, de una molestia (zapatos que lastiman); de una angustia (voces que me desvelan). Pero después: del equilibrio y del gen.

En una entrevista, John Martin —el editor histórico de Bukowski— dijo que en los casi cuarenta años que trabajó junto a Charles no lo vio borracho ni una sola vez. Pero era alcohólico, le insistía el periodista, ¿cuándo se emborrachaba, entonces, este hombre? No lo sé, pero no mientras escribía, contestó Martin.

Depuradas o no, las obsesiones suelen ser un punto de partida fértil para encarar un proyecto de escritura. ¿Por qué? Porque nos revelan qué nos importa, qué nos preocupa, qué miramos, qué no miramos, en dónde está puesto nuestro foco de interés.

Cada vez que en un taller alguien me dice “quiero escribir, pero no sé de qué”, vuelvo a pensar en esta distinción tan infantil que suelo hacer entre los escritores que leo: están los que quieren (y hasta saben) escribir y están los que *necesitan* escribir. Yo prefiero a los segundos. Los primeros, si son hábiles, puede que también sean exitosos. Pero si mañana se extinguieran, a mí me daría igual. Notaría su ausencia, seguramente, lo mismo que notaría la ausencia de otros objetos de uso y de consumo residual: la granola, el perfume, el paracetamol, todos los destornilladores del mundo.

Los del segundo grupo, en cambio, son mi manada.

“Quiero escribir pero no sé de qué”: eso no existe.

Sí existe: “Tengo mucho —demasiado— por escribir, pero no logro encontrar a) el tiempo verbal, b) el punto de partida, c) el cargador de la computadora, d) el silencio que le sirva de autópista a estas frases desbocadas”.

Alguien que necesita escribir es alguien que ha mirado y ha detectado su motivación: alguien que pudo identificar aquello que lo conmueve, lo enoja, lo frustra, lo intoxica, lo desvela.

Si *necesitas* escribir ya no lo haces por ver qué sale, por demostrar que puedes, por publicar, por vender. Si necesitas escribir no te lo preguntas, te sientas y lo haces.

Esa, la de la necesidad, es la escritura en la que más me reconozco.

Puede tomar años identificar tu motivación, encontrar el sentido y diseñar un mecanismo para darle forma de algo que exceda el yo y salte al nosotros. Sin un mecanismo claro esa necesidad es pura molestia; y las voces, ruido; y la obsesión, veneno. Un mecanismo es un cerco, un seteo, una partitura, un modo de encauzar el desborde.

6. El mecanismo.

Vuelvo a Sharon porque la quiero, pero también porque es un ejemplo conocido de alguien que consiguió, con muchísimo esfuerzo, arrinconar a sus demonios; alguien que detectó su obsesión, batalló con ella y le ganó. ¿Qué es ganar? Encontrar una forma virtuosa de entregársela al mundo.

Se sabe que una de sus pulsiones narrativas ha sido el odio histórico a su padre. A lo largo de su obra hay muchos poemas que se refieren a esto: a un padre borracho, golpeador, cruel y abandonico que la marcó para siempre. La crítica muchas veces dijo que sus poemas eran maravillosos, salvo esos en los que se notaba demasiado el ensañamiento. Sus mejores poemas, decían, eran aquellos que no se referían a su padre porque la autora no parecía capaz de impedir que ese ser con el que afirmaba haber interpuesto miles de kilómetros, rondara por sus versos debilitándolos. El padre de Sharon era su obsesión, pero, al parecer, no era una obsesión fértil. Leo un fragmento de una extensa crítica del español Gonzalo Torné de la Guardia: “... en los conmovedores poemas escritos a sus tres hijos, las alegrías se mezclan con las penas para ofrecer un saldo optimista. La piedad alcanza incluso a la hermana que se orinaba en su cara, convencida de que la inverosimilitud de los cargos la protegería de la acusación. Pero el tono se crispa cuando aparece el padre, las palabras transparentan un resentimiento que se nos ofrece crudo y que se asienta sobre el punto de vista de una intimidad casi obscena, más propia de los ajustes de cuentas del melodrama o de la psicoterapia que de la poesía exigente”.

A los cincuenta años Olds escribió un libro de poemas sobre su padre agonizante. Se llama *El*

padre, claro, y no fue el odio el sentimiento preponderante en estos textos, sino la ambivalencia de saber que ese tipo al que había detestado desde siempre se estaba muriendo de cáncer bajo su cuidado y bajo su mirada de hija dolida, compasiva y, también, resentida hasta el tuétano. Esto dice el mismo crítico de antes, acerca de *El padre*: "... que se pueda odiar a un hombre por lo que nos ha hecho y desearle la desgracia y compadecernos al mismo tiempo por su descomposición como individuo se impone en *El padre* como una evidencia. Pero reconsiderado dentro del arco de la trayectoria de Sharon Olds ofrece un placer adicional: el espectáculo de un poeta que forcejea a la vista de todos con el tema que le reclama hasta dominarlo".

Entonces: queda claro que para encauzar (domar) una obsesión hay que diseñar un mecanismo. Algo que permita que ese texto pueda ser leído y comprendido por otro, además de mí; que sobreviva afuera de mi cuerpo. "La verdad —escribió Bertolt Brecht— no puede simplemente escribirse, debe escribirse para alguien que pueda hacer algo con ella".

Creo que escribir a partir de aquello que nos obsesiona (algo que hacen, con más y menos conciencia, todos los escritores) plantea un desafío doble. Por un lado, el de encontrar el balance entre dos vicios lamentables: la autocomplacencia y el autoflagelo. Eso es lo que Olds triunfó. Y por otro, tomar distancia frente a los temas más cercanos para poder identificar sus márgenes. Cuando me siento a escribir me recuerdo siempre que la distancia me da perspectiva, mientras que la cercanía distorsiona. La perspectiva es eso que les permite a otros ir hacia donde les señalo sin perderse. La perspectiva es el foco.

"Quería decir algo, quería declarar esto: tengo una relación enfermiza con mi madre. Pero necesitaba un mecanismo, y mi mecanismo fueron los paseos con ella por la ciudad". Eso dice Vivian Gornick acerca de su libro *Apegos feroces*.

En este libro —como lo dicta la tradición de la confesión moderna— lo importante no son tanto los hechos relatados (los paseos por la ciudad y lo que sucede en ellos) sino la relación entre el conflicto interior y la vida real.

Una digresión quizá innecesaria: la confesión moderna es la que sigue la tradición de Rousseau. También existe la confesión religiosa, que sigue la tradición de San Agustín y hay muchos libros contemporáneos inscritos en ella.

La confesión moderna tiene lugar en el instante mismo en que alguien se descubre ante los otros, pero el resultado no es una revelación, una verdad nueva, sino una forma que toma algo que ya se sabía y que ahora entra en escena porque está en crisis. No es una escritura que se plantea como necesaria cuando la razón y la vida están reconciliadas. Necesita del conflicto para existir. La crisis aparece cuando la verdad no pretende transformar la vida. Vivian Gornick no pretende cambiar la relación histórica con su madre a partir de esa confesión, pero la sola formulación del conflicto le resulta un alivio.

El único camino posible para este tipo de escritura es la indagación constante, la pregunta irresuelta, la búsqueda infinita.

El autor que escribe desde este lugar espera, como quien se queja, ser escuchado. Y espera que al expresarse se calmen las voces, se ordenen los estantes, se aliviane la carga, se cierre su figura y adquiera, por fin, la integridad que le falta. ¿Lo consigue? En mi opinión, casi nunca. Pero es lo mismo que dicen del amor, que si supiéramos a qué nos exponemos, nunca nos atreveríamos a encararlo. El autor que escribe desde este lugar está permanentemente al acecho de algo que se le escapa. Es un romántico y un fatalista. Tiene la conciencia de que la plenitud no está a su alcance, pero va juntando piezas, pequeños hallazgos que le dan sosiego —respuestas pasajeras, una frase genial en un cuento mediocre, y un gran etcétera—.

A veces se pregunta si no será al revés: si para encontrar algo no debe quedarse exactamente donde está. El tema es ¿cuánto tiempo puede aguantar ahí, inmóvil? No mucho. Así que toma impulso y vuelve a lanzarse.

7. Registrar / Recordar.

Una de las pretensiones de la escritura es sentar memoria. Impedir que el tiempo arrase con esto que hoy me parece tan determinante para acceder a una instancia de entendimiento superior. Necesito registrar esa sensación —tan intensa y fugaz— para que no se desvanezca.

Allí otra de las respuestas que suelo dar cuando me preguntan por qué escribo: porque no quiero olvidarme.

Se la robé (para la pizarra) a Hebe Uhart.

Ella decía: escribir es recordar. Y no se refería a escribir memorias, claro que no. Se refería al acto físico, primario, de escribir. "Juanito, redacte en

esta hoja qué hizo en las vacaciones”. Y Juanito agarra el lápiz, recuerda y escribe. Por supuesto que sus recuerdos son falibles, por supuesto que los ficcionaliza, por supuesto que miente.

Si escribir es recordar y recordar es mentir, entonces, escribir es mentir.

Siempre.

No me gusta hacer distinciones entre tipos de escritura. Hablo más de registros que de géneros, y no porque tenga algún fundamento académico sino porque “registro” me parece una palabra más leve, más práctica y con menos carga que “género”. Registrar es dejar constancia de un acopio. Se acopian frases, comida, cartón para reciclaje. Registrar es sentar memoria.

Una vez, en un taller, los alumnos estaban tan preocupados por ponerle un nombre a lo que hacían que terminamos dedicando las cuatro horas del curso a intentar esbozar una respuesta. Es un delirio, pero sucede: se arrincona al escritor hasta que escupe una clasificación de lo que hizo que, en lo posible, pueda expresarse en una sola palabra. Hay demasiada ansiedad por poner nombres. La idea de que en un texto es posible hallar ciertos elementos que, agrupados, conforman un género o una categoría, me hace pensar en esas personas que padecen una serie clara de malestares, pero desconocen su diagnóstico. Puede que un enfermo necesite un diagnóstico, pero un texto no siempre necesita una clasificación.

La pregunta desesperada en ese taller fue: ¿cómo se puede distinguir (o sea llamar) un texto de estos de los que estoy hablando (con un pacto de lectura ambiguo, con características híbridas, con una búsqueda casi desesperada de interlocución y de sentido) de cualquier otro de estricta ficción o de estricta no ficción? ¿Cómo lo reconocemos (o sea, cómo lo llamamos), más allá de la motivación muchas veces indistinguible de su autor?

En un esfuerzo de síntesis decidimos que había tres elementos que nos ayudarían a situar un texto de un lado o del otro de la frontera difusa de los géneros: 1) la voz propia (una de esas expresiones que aluden a lo singular y rechazan lo genérico); 2) la experiencia; 3) el contexto.

Según la jerarquía de esos elementos, íbamos decretando que un texto era más esto y menos aquello. Por ejemplo:

Un texto de ficción literaria es el resultado de la siguiente jerarquía: VOZ PROPIA + EXPERIENCIA + CONTEXTO.

Un texto de no ficción periodística es CONTEXTO + EXPERIENCIA + VOZ PROPIA.

Un texto autoral como esos a los que me he estado refiriendo en esta lectura, apoyado primordialmente en la subjetividad de quien escribe es: EXPERIENCIA + VOZ PROPIA + CONTEXTO.

La conclusión del ejercicio, en todo caso, fue el mismo punto de partida: la distinción es inútil.

No encuentro muchas cosas originales dentro de la literatura que sean “estrictamente” algo. Los narradores que más disfruto son los que se alojan en los márgenes. En los márgenes los géneros se caen y se quiebran. Ponerle nombre a lo que se niega a ser nombrado —querer envasar lo que se esfuma—, sirve para darle un lugar constatable en el mundo: ¿solo existe aquello que puedo nombrar? Me parece una idea soberbia.

Esto se llama novela y se lee así, luego se juzga así y se pone acá, junto con estas otras novelas.

La moraleja del ejercicio fue una especie de instructivo que transcribo acá:

1. Descarta los títulos.
2. Detecta tu motivación.
3. Encuentra el sentido.
4. Diseña un mecanismo.
5. Abrázate a tu subjetividad como a una tabla de salvación.

En mi caso, como ya dije, escribí sobre los temas que hoy reconozco como mis obsesiones antes de haberlos “detectado”, antes de saber que eran mis obsesiones. Puedo añadir que escribirlos fue un modo eficiente de clarificarlos. Ahora, con más conciencia de ellos, algunas veces extraño esa búsqueda ciega de sentido, pero agradezco el cerco que me permite tener más control sobre los argumentos. Cuando llego a la mitad de un texto ya no me pregunto: ¿qué era lo que quería decir? ¿Por qué fue que me inventé esta historia? Antes de lanzarme al agua a dar brazadas, yo ya sé a dónde quiero llegar. El trayecto está lleno de turbulencia. Digresiones que elevan sus brazos y piden ser levantadas. A veces las levanto y se me arma un lío. Fuerzo asociaciones que me desvían y hacen más forzoso el encauce. Las levanto y las incluyo no por necia o por débil o por torpe, o no solo por eso, sino porque intento demostrar que nunca (ni un texto, ni un acontecimiento) se trata de una sola cosa. Cuando consigo retomar, me recuerdo el sentido: lo busco, lo veo, lo

distingo; sigo entendiendo por qué debo llegar a él. Muchas veces no llego, pero en este punto, ya puestos a nadar, me alcanza con acercarme un poco —merodear en círculos, como mi perro Junior—. Hay días modestos en que me alcanza con un apunte, uno solo, que me deje dormir tranquila.

Gracias.



Rivera Garza

**Sobre *El
invencible
verano de
Liliana***
**Cristina
Rivera Garza**

**Conversación con
Juan Cárdenas**

Juan Cárdenas: Cuando Diego me propuso que hablara con Cristina, inmediatamente le dije que por supuesto quiero hablar con ella, sobre mil cosas. Ojalá esto sea el inicio de una larga conversación. Soy admirador, lector, alumno de Cristina, aunque ella no lo sepa. Soy lector suyo de siempre y realmente no dejo de aprender leyendo sus libros. Quizá conviene que empiece esto desde mi experiencia de lector. Justo hace escasos meses, cuando vi que había salido *Autobiografía del algodón*, su libro inmediatamente anterior, y corrí a comprarlo, me lo leí muy rápido y estaba justo en medio de la segunda lectura cuando Diego me propuso que habláramos sobre *El invencible verano de Liliana*, por lo que no pude evitar leer los dos libros con unos vasos comunicantes muy fuertes. Quizá más adelante vamos a hablar de eso, pero quería empezar, antes de hacerte las primeras preguntas, compartiendo mi experiencia de lector de *El invencible verano en Liliana*.

Me gustaría empezar diciendo dos cositas muy breves. La primera es que hay algo en lo que insistes una y otra vez en el libro, y es en

esta lucha política llevada a cabo a lo largo de los últimos pocos años (y ha sido una lucha política, por supuesto, que me atrevo a decir que sin lugar a dudas ha cambiado el mundo para bien), pero insistes en algo que me parece crucial y es en esto de inventar un lenguaje para cosas a las que no se les ponía el lenguaje adecuado, el lenguaje que ese fenómeno estaba exigiendo. Por supuesto estamos refiriéndonos al feminicidio, al asesinato de mujeres, y a la manera en la que eso antes, incluso en los códigos penales, estaba tipificado con fórmulas tan exóticas y que ahora nos resultan absolutamente ridículas como crimen pasional y cosas afines.

Entonces quería empezar hablando de esta invención de un lenguaje, porque justamente mi experiencia de lector de *El invencible verano de Liliana* tiene que ver con acompañarte en el proceso de construcción de este lenguaje, no solamente porque hasta en los códigos penales estaba mal tipificado ni por una cuestión evidente y que debo decirte personalmente que para mí fue devastadora leyendo el libro, es decir, es un libro que te deja...

No sé, siento que literalmente me está costando y tartamudeo porque efectivamente no sé describir muy bien qué es lo que el libro le hace a un hombre. Es decir, sentí por momentos que yo era un guante, que me habían sacado y me habían vuelto del revés. Es un libro que te confronta en todos los ámbitos.

Pero también decía lo de la invención del lenguaje precisamente por eso, porque no se trata solamente de una cuestión de abordar algo doloroso, algo trágico. Eso siempre pone al lenguaje frente a un límite, los procesos de simbolización se interrumpen cuando estamos delante de algo profundamente doloroso y traumático, pero aquí no se busca un lenguaje solo por eso, sino porque hay algo en el hecho mismo del feminicidio (y esto es una observación, por supuesto, personal) que pareciera resistirse al relato. Entonces a mí me pareció francamente admirable ver cómo habías ido armando ese lenguaje para acercarte a esa zona dolorosa y a un tema de una opacidad simbólica radical, una opacidad que está ocultando relaciones de poder, relaciones sociales y enganches libidinales muy oscuros, muy difíciles de desentrañar y comprender. Todo esto apunta a una especie de territorio secreto, de territorio del secreto, donde la escritura muestra los vínculos rarísimos entre capitalismo y relaciones

sentimentales, entre necropolítica y amor. Aunque, bueno, eso no es amor...

Para terminar con esta introducción, quería referirme a otra dimensión que es complementaria a la del lenguaje: la dimensión de los cuerpos, de cómo se producen los cuerpos, el cuerpo de la víctima y el cuerpo del asesino. En este libro yo seguí entre aterrado, fascinado, conmovido y, por momentos, perplejo, la fabricación de esos dos cuerpos a medida que van interactuando casi en secreto.

Entonces quería comenzar, Cristina, preguntándote primero por ese trabajo de construcción del lenguaje, cómo te fuiste acercando a eso y cómo fuiste dando con el método de trabajo. Porque yo sé que es terrible ponerlo en estos términos que parecen un poco fríos, pero al fin y al cabo había que desarrollar un método, unas técnicas para acercarte a eso que estás contando, y quería preguntarte por eso, porque a mí me parece de una valentía y de un arrojo admirables. Si te parece arrancamos la conversación con esa pregunta y vamos avanzando.

Cristina Rivera Garza: ¡Qué fabuloso, qué increíble introducción! Antes de intentar abordar toda esta complejidad que ya has puesto de entrada sobre la mesa de discusión, nada más déjame darle las gracias a la Cátedra por la invitación. Yo hace mucho tiempo tenía muchas ganas de estar aquí. Gracias por recordarme ese momento tan feliz que fue recibir la llamada acerca del premio José Donoso, un premio muy prestigioso entre cuyos ganadores hay gente que admiro tanto y que quiero mucho también. Entonces pues yo estoy feliz de la vida, qué te puedo decir. Y aparte, gracias por este gran regalo de una conversación con otro escritor que evidentemente yo también admiro, a quien leo con mucho cuidado y de quien también aprendo siempre. Estamos igual.

JC: No creo, pero bueno...

CRG: No, está genial. Mira, está aquí clarísimo en tu manera de abordar el libro y en cómo lo pones en conexión con un montón de cosas que a mí me preocuparon mucho al momento de escribirlo. Realmente son temas que me han estado preocupando mucho en general, cada vez que me pongo a escribir o que tengo un proyecto en el que me interesa trabajar. Has dicho cosas importantísimas.

Hay una cosa con el feminicidio que es un poco como el caso de "La carta robada" de Poe,

¿te acuerdas? No la encuentran porque no está escondida, porque está ahí afuera, porque es tan transparente, de alguna manera, que no se le busca en el lugar adecuado. A mí me parece que, por una parte, tienes toda la razón sobre que el feminicidio está ocupando este lugar del secreto, pero a la vez es un crimen sobrecodificado, sobretransparentado, sobre el cual hay una narrativa impuesta que, tan pronto como empezamos a ver algunas señales, ya sabemos en qué va a terminar. Ni siquiera tenemos que conocer los hechos, porque ya está tan clarificada la manera de contarlos que casi no exige poner atención.

Por supuesto, tienes razón en que cualquier escritura que toque la violencia, el trauma, el dolor, tiene que toparse de manera frontal con lenguajes dominantes y hegemónicos, que en este caso tocan muy de cerca al patriarcado, pues nos han enseñado a narrarnos a nosotros mismos de ciertas maneras. Escribir sobre todas estas experiencias implica de entrada una relación crítica con esa narrativa y ese lenguaje.

De alguna manera, lo que estoy diciendo es que cuando tratamos de tocar la violencia o el trauma o el dolor nos volvemos, por decirlo de algún modo, escritores experimentales, escritores que tienen que estar muy al tanto de los peligros que implica utilizar una lengua que no nos pertenece, que no es una lengua privada, que heredamos, que estamos tomando prestada de comunidades enteras de hablantes y que viene con relaciones de poder cosidas ahí dentro, estructuradas.

Creo que desestructurar todas esas relaciones de poder es uno de los puntos más importantes para poder contar estas historias de otra manera. Y a mí me ha interesado mucho contar todas mis historias de otra manera, pero especialmente esta: por supuesto, porque es la más cercana, porque es la más dolorosa, la que me define como persona, la que me define como escritora, y también la que he tratado de escribir más veces y en la que he fracasado siempre. En la que había fracasado siempre. Yo había intentado abordar esta historia desde la ficción, por ejemplo, y siempre me había encontrado con textos que hasta a mí me resultaban cortos, grandes, chatos, no lo suficientemente dignos, en todo caso. Y creo que lo que sucedió aquí fue que cuando yo andaba buscando información para tratar de reabrir el caso judicial de mi hermana, para tratar de ir de lleno judicialmente a ese 16 de julio de 1990 en que mi hermana fue víctima

de un feminicidio, me topé con un archivo que ella había hecho de sí misma.

Yo sabía que Liliana era muy joven (tenía 20 años), que le gustaba mandar cartas, que siempre fue una persona a la que le gustaba estar en contacto, que cuidaba mucho sus amistades, pero no tenía idea de lo asiduo que era su ejercicio de la escritura, de las muchas cartas que escribió, de las muchas notas que guardó. Todos escribimos notitas, todos dejamos ahora algún que otro mensaje en Twitter, Facebook, etc. La diferencia es que Liliana no solo escribía, sino que era una archivera de sí misma. Y cuando yo abrí esas cajas buscando otra cosa, encontré lo que no sabía que andaba buscando: la voz de Liliana como ella la produjo y la serie de instrucciones que de alguna manera dejó escritas para guiar mi trabajo mientras trataba de explorar una vida que, en muchos sentidos, estaba descubriendo.

He hablado antes sobre la cuestión de la des apropiación, he estado haciendo hincapié en la importancia de hacer notoria estéticamente la presencia de otros textos y de otras experiencias en libros por los que eventualmente voy a dar yo la cara firmándolos, y creo que de alguna manera, tal vez no extraña, toda esa reflexión me guió al momento de encontrar ese archivo personal (un archivo que va más allá del Estado, que de alguna manera sustituye al Estado) y empecé a trabajar de otro modo. Empecé a trabajar des apropiativamente, de manera central, y empecé a trabajar también geológicamente, buscando capas de sentido y de experiencia en una vida que parecía ser clara y transparente, cuyo final nos la presentaba de alguna manera como clara, pero cuya manera de quedar asentada en estos lugares físicos y materiales (la hoja de papel, la servilleta, el cuaderno, el margen del libro, etc.) presentaban otra manera de ser, otra manera de contarse, y me invitaba a una manera distinta de aproximarme al hecho.

Yo creo que eso determinó mucho la forma del libro. Porque tienes razón, esto por supuesto es algo muy personal, una experiencia límite, pero ante todo estoy compartiendo un trabajo de escritura en el que estoy tratando de no escatimar las preguntas que has puesto en la mesa de discusión y, es más, de hacerlas centrales, no solo en el contenido, sino también en la forma del libro.

A mi hermana le fue arrebatada la vida de manera violenta, el aire y la palabra, así que la primera reacción que tuve cuando finalmente

vi sus palabras fue decirme que yo no iba arrebatárselas otra vez y que tenían que estar ahí, centrales, no en referencia indirecta, no como un material sobre el cual yo iba a construir otra cosa o que yo iba a editorializar de una manera abrumadora o apabullante. Para eso traté de construir una estructura que tuviera una flexibilidad que permitiera el acceso y la inscripción de esa voz de una chica de entre 15 y 20 años que nos va a ir contando las cosas que una chica de esa edad nos contaba en 1990, las que creo que en realidad no son tan distintas, aunque han cambiado un poco, de las que nos contaría una chica ahora también: el descubrimiento de la amistad, la experimentación con el cuerpo, los sentimientos de abandono, de soledad, de alegría, las ganas de comerse el mundo, el trabajo febril de las hormonas, todo este tipo de cosas. Eso era fundamental: a mí me interesaba dejar el espacio para que Liliana estuviera ahí.

Al mismo tiempo, tampoco la podía dejar ahí sola, no podía aventarla al ruedo y salir corriendo. Me parecía importante que, si yo iba a estar invocando a Liliana y, por lo tanto, volviéndola vulnerable a ella y a su vida, yo tenía que compartir el riesgo también. Traté de tener una presencia discreta a lo largo del libro. Evidentemente estoy allí en todo, porque estoy estructurando el libro, estoy en las costuras, pero no me interesaba contar mi vida, aunque por supuesto tampoco escatimé, porque no quería dejar sola a mi hermana: si venía el caso, estaba ahí, y si no, lo que quería era que Liliana fuera la protagonista de su propia historia y que, tal como nos deja saber en sus escritos, siguiera siendo la autora de su existencia, la autora de su vida. Creo que eso es un *leitmotiv*, algo en lo que ella siempre confió hasta muy poco antes del feminicidio. Quizás me estoy alargando mucho...

JC: No, estoy fascinado escuchándote.

CRG: Lo que oculta el feminicidio, lo que su propia transparencia oculta, yo creo que tiene que ver con su gran complicidad con un lenguaje igualmente poderoso: el del amor romántico. Creo que cuando alguien nos dice te odio y luego te mata, hay un paso lógico de uno a otro: A, causa; B, efecto. Pero cuando alguien dice te amo y después te asesina, hay un cortocircuito. Piglia diría que hay una paradoja, y entonces empieza a trabajar inmediatamente la escritura de un enigma, hay algo ahí que tenemos que investigar.

Siempre he hablado sobre la importancia de las operaciones de opacidad en el lenguaje, sobre cómo eso nos puede ayudar a lanzar preguntas importantes a las narrativas oficiales y dominantes y demás, pero en este libro me veo haciendo el argumento desde el otro lado: la necesidad de trabajar muy de cerca con un lenguaje preciso (si no transparente, sí preciso), para poder llamar a las cosas por su nombre, de tal manera que podamos identificar el peligro, protegernos y proteger a otros también.

Lo que contiene el lenguaje del amor romántico, y tú lo has dicho muy bien, es una serie de relaciones sentimentales que están regidas por la extracción. La economía extractiva está en el corazón mismo del capitalismo en el que vivimos hoy, y es una extracción que, como decía Rita Segato, ya ni siquiera tiene una relación con la población y la administración de la población, sino que con la hazaña de la rapiña y la extracción de gracias a los niveles más altos. Yo creo que en el mundo en el que estamos viviendo hay una fuerte ligazón entre el lenguaje romántico, la extracción como base de nuestras relaciones sentimentales y lo llamamos, al menos legalmente en México, tengo entendido que también en otros países, el feminicidio. A este tipo de violencia de género que otros llaman, al menos en Estados Unidos, terrorismo íntimo de pareja, antes se le abordaba con una narrativa que de manera implícita culpaba a la víctima y exonera al perpetrador.

Yo creo que por eso es tan importante poner mucha atención a cómo las luchas feministas de las últimas décadas han ido produciendo ese lenguaje y esta manera de referirse a esta violencia, desde las microviolencias cotidianas hasta la violencia más letal que es el feminicidio, porque el lenguaje no lo creamos nosotros individualmente, en privado, porque no nos los da el Estado o el capital, porque es parte de procesos de creación y recreación del mundo en el que vivimos. Por eso yo creo que si hubiera intentado escribir este libro en 1995, incluso si hubiera tenido acceso a las cajas de mi hermana, no había ni el lenguaje ni la audiencia que pudiera escuchar esta historia de esta manera.

JC: De esta manera, no hay duda.

CRG: Entonces de ahí viene este *impasse* de treinta años. Y para mí fue fundamental (bueno, para mí y para millones de personas en el orbe) escuchar la *performance* de Lastesis, que nos

decía cosas que tal vez intelectualmente yo sabía, con las que estaba profundamente de acuerdo, pero oírlas repetidas en estos coros, en tantos idiomas en el mundo, realmente fue un latigazo de electricidad. Es decir, por supuesto entonces la culpa no era de ella, ni dónde estaba, ni cómo vestía, por supuesto que hay una relación mucho más amplia, mucho más tenaz, mucho más cruel, a la que hay que tocar de otra manera.

JC: Cuando salió la *performance* de Lastesis, Luciana, mi pareja, que es filósofa y piensa mucho estas cuestiones de la voz, etc., me decía que lo estremecedor es justamente que esas voces femeninas estén ahí afuera diciendo esto así. Es decir, cómo irrumpe la voz femenina en el espacio público. Y eso por supuesto me hace recordar ese increíble ensayo de Anne Carson sobre la voz de las mujeres en la Grecia antigua, en que dice cómo era percibido como una especie de ruido bárbaro y estridente que había que sacar de la polis, lo que es muy interesante. La voz femenina no está en la polis, no es una voz política, no es una voz civil, no es una voz que constituya más sujetos de derecho. Pero cuando empieza a pasar todo esto, la *performance* de Lastesis es una voz que no solamente entra al espacio público, sino que crea un espacio público nuevo.

Eso es sumamente interesante en relación a tu libro, porque yo pensaba en el tema de la letra, ahora que hablabas de lo de la voz. Me refiero a una decisión que puede parecer meramente técnica, pero creo que no lo es, creo que es una decisión política. Más o menos ya lo vienes diciendo, pero me encantaría que ahondaras más en el gesto de dejar esa tipografía que diseñaron especialmente para el libro, una tipografía que conserva en cierto modo una marca de tu hermana en tu texto, esa marca en forma de letra. Entonces yo me preguntaba, sin lograr realmente dar con una respuesta, qué tipo de efecto político está creando esta letra aquí. Pensaba en eso y quería preguntarte por eso porque me dan mucha curiosidad las decisiones de ese tipo.

CRG: Tienes toda la razón que no son pequeñas, es decir, cuando esto surgió como posibilidad, a mí me tomó por sorpresa, tengo que decirlo. Te voy a contar toda la historia: el diseño estuvo a cargo de Raúl Espino, uno de los amigos de Liliana que, según él mismo cuenta, estuvo muy enamorado de ella hace treinta años. Cuando empecé a hacerle entrevistas, le pasé una carta que mi hermana nunca le envió y el momento fue

realmente fuerte, porque él se había quedado con una historia, con una interpretación (final, pensó él) de esa historia, hasta la carta que yo encontré. Tardé mucho en hacérsela llegar, pero tenía que hacerlo. Raúl mismo, quien ahora es diseñador, después de que pasaron algunos días, me dijo que lo único que encontraba para hacer era crear una tipografía con la letra de Liliana, porque él estaba muy al tanto de lo orgullosa que ella estaba de su letra. Entonces lo que yo hice fue sacar fotografías de sus cuadernos escolares, con las que él pudiera tener acceso a todas las letras minúsculas, todas las mayúsculas, todos los números, justo como ella los escribía.

Cuando estábamos en el proceso de producción del libro, muy al inicio, yo hablé con mis editores y les dije que algo teníamos que hacer con la tipografía de las cartas, para distinguir entre las cartas que ella escribió, las notas del periódico y las cartas del padre, por ejemplo, que deben ir en otras tipografías. Yo quería que las cartas de Liliana estuvieran precisamente en la en la tipografía que hizo Raúl y se los comenté a mis editores sin pensar que lo iban a tomar en serio. De hecho, me sorprendieron cuando me mandaron las primeras pruebas finas y ahí estaba la tipografía.

¿Sabes lo importante de ese gesto? Yo creo que se relaciona con la presencia, es decir, con la llamada de atención sobre el cuerpo, una vez más. El momento al que me he referido antes (la apertura de estas cajas, el tocar estos papeles), no solo fue un momento emotivamente muy fuerte: yo estaba tocando a mi hermana. O sea, estos papeles estuvieron intactos, guardados en una caja, por treinta años. La última persona que los tocó fue ella y después los toqué yo, y si tomamos en cuenta que el tiempo de residencia de nuestro cuerpo, de las sustancias de nuestro cuerpo, a veces toma millones de años, pues este era un contacto ni metafísico, ni mágico realista, ni nada por el estilo, sino muy material. Una de las cosas principales que yo quería en el libro era que los lectores experimentaran y compartieran conmigo la experiencia de esa presencia material, de la urgencia, de la inmediatez, de la sensación de estar compartiendo un espacio, de la memoria como un proceso material, no abstracto, no metafísico. El traer este objeto tipográfico a la discusión, para mí ayudaba en ese proceso.

Una escritora que me gusta y he estado leyendo mucho últimamente, Christina Sharpe,

quien estudia cuestiones de esclavitud, más que nada, insiste en la cuestión de que el pasado nunca es pasado del todo, de que en el presente la escritura (a veces otras cosas, pero sobre todo la escritura) puede hacer grietas a través de las cuales el pasado llega para hacer preguntas inevitables. Una de las cosas importantes que dice en su libro *In the Wake: On Blackness and Being* es que el tiempo de residencia, que en el caso de los objetos coincide con la duración de la materia, cuando hablamos de relaciones humanas está signado por el duelo: el duelo como un trabajo para mantenerlos aquí.

Me parecía que, en ese sentido, la sensación de inmediatez y de contacto que resulta de la tipografía era no solo continuar con el trabajo de duelo, y luego entonces, ampliar el tiempo de residencia de Liliana sobre la tierra, sino también abrir ese trabajo justo a otros. A mí ese gesto sí me parece político. Es decir, hay una voluntad emotiva en el estar creando comunidades emocionales, menos en el sentido ensimismado del sentimiento individual y más en el sentido de abrir un trabajo que mi familia y yo habíamos llevado de la manera muy privada, muy acallada (no callada, sino acallada) a la fuerza. Este trabajo lo abrí hacia el público, convirtiendo a los lectores en los acompañantes del proceso.

JC: Ahora que hablabas de tu familia, recordé que en el libro tú insistías en decir que tu familia fue acallada durante mucho tiempo. Había una especie de condena social no explícita que se había servido sobre ustedes y no podían hablar de esto, no podían decirlo de otra manera, entre otras cosas, porque algo que tú mencionas y que es terrible: cuando nos ha pasado algo horrible y alguien nos pregunta, preferimos no contar lo que pasó porque entonces hay que darle explicaciones y se activar una cadena de prejuicios (en tu caso, sobre ti y sobre tu hermana).

Mientras leía eso pensaba en unos textos de un escritor que a mí me gusta mucho, Didier Eribon, que es fantástico. Tiene muchos textos sobre teoría *queer* y este libro hermosísimo que se llama *Regreso a Reims*, en que habla mucho del concepto de la vergüenza. Él lo desarrolló en los 80 para teorizar sobre el tema de la vergüenza homosexual, pero lo fue enriqueciendo y ampliando y en este texto lo llevó el tema de la clase y lo trata de un modo muy interesante, justo en la misma línea en la que tú mencionabas esto: es decir, cómo esas vergüenzas se

construyen socialmente y cómo luego aparece la letra, la escritura. Es lo mismo que pasa cuando en tu libro irrumpe la escritura de tu Liliana y los testimonios, que creo que también son muy importantes, porque son los que terminan de construir el retrato poliédrico de quién era tu hermana, que era ser luminoso, pero increíblemente complejo.

CRG: Así es.

JC: Es decir, hay un montón de zonas en que su deseo era muy extraño. Uno se pregunta dónde está el deseo de Liliana, hacia dónde está circulando, y cuesta mucho entender. Y tú haces ese esfuerzo, creo que con tu entrenamiento de historiadora, de ir enfrentando las fuentes para que hablen y digan cosas, de hacer hablar a las fuentes, justamente para que la escritura y esa voz irrumpa para dinamitar la vergüenza.

CRG: Qué manera tan maravillosa de ponerlo, porque yo creo que cuando somos tocados por hechos tan violentos, y eso no sólo en caso de feminicidio, creo que es igual con la esclavitud, con los grandes geotraumas en general, lo que sale perdiendo es la complejidad: nuestras vidas se ven reducidas a una fecha de nacimiento y una fecha de muerte, y entre una y otra todo parece ser transparente, todo parece ser sabido. Creo que ahí está el terreno del estereotipo, de la facilidad, de la chambonería, incluso, todo ese tipo de cosas. El trabajo por la complejidad no es nada más una cuestión estética, realmente ataca uno de los grandes problemas de las narrativas oficiales que reducen, que concentran en lugar de expandir, en lugar de ver a los seres humanos (y no humanos, también) en toda su complejidad.

Has hecho una descripción que me gusta mucho, porque Liliana es un ser luminoso, pero yo creo que es más compleja, también. Es decir, los amigos la recuerdan de una manera, por supuesto, treinta años después. Todos pasaron por un trauma generacional para el que ellos tampoco tenían palabras y para el que están en este momento encontrando otro tipo de lenguaje. Y claro, está todo este amor que había estado detenido, todo este afecto, pero por otra parte, yo creo que Liliana en sus escritos escapa continuamente a cualquier definición fácil. Y a veces es difícil preguntarse por dónde va, quién es este otro personaje que aparece aquí. Hay otro tipo de amor por el que está bregando, pero también hay flujos y contraflujos que no son fáciles de

seguir y que, por suerte, tampoco son fáciles de categorizar. Es por eso que para mí era importante no editorializar, es decir, ni patologizar, ni endiosar, porque si uno lee las cartas, muchas de las otras historias que aparecen en la narrativa no son complementarias, hay muchos toques y en muchas se abren espacios para muchas otras preguntas. Creo que si nada más leemos los testimonios, hay una visión teñida por estos treinta años de silencio, pero si se confrontan con la escritura misma de Liliana, tenemos el espacio para mucho más y eso es importante.

Yo en el libro hablo, por otra parte, de lo mucho que se habla en este tipo de duelos sobre la culpa. Si lees la bibliografía al respecto, incluso libros de autoayuda, la culpa está presente, pero creo definitivamente que hace más falta hablar de cómo se construye esa vergüenza y cómo esa es una respuesta a la imposibilidad de contar una historia tocada por la violencia a través del lenguaje dentro del cual esa violencia se perpetúa. Entonces estamos ante un *catch-22*, que no es metafísico, sino muy real, en el cual se engendra más y más vergüenza. Tienes razón sobre que intenté hacer la otra historia, que no es la otra versión, sino múltiples versiones contenidas en una. Y con el libro también conseguí, no la pulverización de la vergüenza, porque tampoco es tan sencillo, pero sí tener preguntas muy claras para lanzarlas cuando la vergüenza llega con toda su marea y puede llevárselo todo.

JC: Hay una observación que me fascinó en uno de los pasajes iniciales del libro sobre las cartas que se envían las adolescentes. Dices algo así como que ese tipo de relación epistolar entre adolescentes surge a partir de una sensación de incompreensión: como nadie las entiende, tienen que escribirse. Me parece que eso no solo es increíblemente interesante en términos de esta historia en particular, sino que también en relación a la historia de la escritura en general. O sea, es decirse: “nadie nos entiende, ergo, tenemos que escribir”.

CRG: Que podría ser otra cosa: “nadie nos entiende, ergo, vamos a marchar” o “nadie nos entiende, ergo, vamos a ponernos a platicar con nuestros papás o entre nosotras”, ¿por qué “nadie nos entiende, ergo, vamos a escribir”?

JC: Me pareció fascinante eso, simplemente lo dejo como una observación. Y voy a decirte una última cosa. Yo vengo siguiendo hace rato todo tu discurso sobre la desapropiación, que

me encanta. Tengo entendido que empezaste a desarrollar todo este concepto en *Los muertos indóciles*, y tuve la impresión de que en este nuevo libro hiciste una doble operación en la que terminas desapropiándose a ti misma. Es decir, ya ni siquiera es que hay un punto de vista fijo que se selló, con el que ya estableciste el pacto, sino que en un momento incluso eso se va, corriendo un riesgo tremendo de desestructuración formal, pero creo que sales airoso. Me parece interesante esa doble vuelta, el estar jugando a la desapropiación con materiales ajenos, que es lo que todo el tiempo hacemos los escritores, lo que los lectores no nos esperamos es que al final, como si fueras Houdini, ya no estás ni tú. Eso me pareció una performance escritural muy increíble, así que quería preguntarte por eso: ¿fue calculado?, ¿lo pensaste así?

CRG: Bueno, de ahora en adelante voy a decir que sí, por supuesto, estaba milimétricamente calculado. Me parece una perspectiva bien interesante por lo siguiente: ahorita se habla tanto de la autoficción y de la prominencia del yo, y he estado leyendo trabajos bien interesantes, como por ejemplo el de Claudia Peña Claros, que creo que hacen un trabajo, por el contrario, con niveles de lo impersonal, un trabajo desde el “ellos”, por ejemplo, mucho más allá de nosotros, que me llama mucho la atención. El lugar que alguna vez ocupó revolucionariamente el yo, digamos que desde finales del siglo XVIII e inicios del XIX, en nuestro momento viene a recaer en estas formas del impersonal. Requeriríamos toda una charla y no tres minutos para hablar de esto, pero creo que por ahí va esa vuelta de tuerca. Porque sí, en efecto, a mí me interesa mucho menos el yo como tal, me interesa más el yo ligado, entretelado en otro tipo de comunidades, pero creo también que hay un gran peligro en el nosotros y que tenemos que investigarlo también, incluso un nosotros tan pequeño como Liliana y yo, ya que está atravesado por múltiples relaciones que a la escritura le corresponde poner en la mesa de discusión, lanzarle preguntas para poder hacer nuestro trabajo. Me encanta eso y, aparte de lo que estás diciendo, me gusta mucho el hecho de que *Los muertos indóciles* es uno de mis libros que está publicado en Chile, gracias a Los Libros de la Mujer Rota. No está en muchos lados, pero está en Chile, entonces eso me llena de mucho gusto.

JC: Yo había tomado notas para escribir un

ensayo sobre el libro y ya le había puesto un título que era “El yo desapropiado”, justamente.

CRG: ¡Ah, mira!

JC: No, si yo te estoy robando, Cristina, lo que no está escrito, no sabes.

CRG: Para eso es.

JC: Pero para desapropiarme a mí mismo también, que quede claro.

CRG: Exacto, yo creo que eso es lo que hacemos en forma radical desde la lectura. Estoy de acuerdo, qué te puedo decir, estoy de acuerdo.



Trías

Vidas no lineales.
Presentación
de Juana Inés Casas.

“El problema es que los finales y los comienzos se superponen, y entonces una cree que algo está terminando cuando en realidad es otra cosa la que empieza”. Eso dice la narradora de *Mugre Rosa*, la última y magnífica novela de Fernanda Trías.

Por algún motivo esta frase resuena en mí mientras escribo este texto y también mientras releo la obra de Fernanda, donde las imágenes y las visiones parecen tener la fuerza de concretarse en universos reales. Qué está antes: ¿la realidad? ¿la imaginación? ¿los sueños? ¿la ficción? Y a la hora de pensar mi lectura de sus libros ¿Está antes *La ciudad invencible*, el primer texto que leí de ella hace algunos años, y me

marcó con escenas que conservo hasta ahora?

¿O las novelas que leí hace menos tiempo y que en cierta forma prefiguraban estos dos últimos años extraños y distópicos de la pandemia?

Hablo de *La azotea*, la novela que fue publicada por primera vez en 2001 y *Mugre rosa*, editada por Random House en 2020, libros que me interpelaron con preguntas fundamentales y antiguas sobre el amor, el miedo, la muerte, la supervivencia y esa necesidad a veces (o más bien casi siempre) imposible, de salvar a quienes amamos.

El tiempo, los comienzos, los finales, qué vino antes, qué debe ir después. También esas

preguntas rondan la construcción de “Anatomía de un cuento”, parte del hermoso libro de relatos *No soñarás flores*, que fue publicado en Chile por la editorial Montacerdos en 2016, y donde la narradora, que nunca termina lo que empieza, esboza el comienzo de un texto sabiendo que no le encontrará un final.

“Todo coexiste. La cronología es artificial, solo determinada por la emoción. Cuando resbalé por la escalera del bar, incluso antes de partirme el labio, ya estaba resbalando por la escalera de La Boca —las mismas botas, los mismos escalones de madera gastada— el día en que mi padre murió”, dice la protagonista de *La ciudad invencible*, el tercer libro de Fernanda, que yo primero leí en la versión de Brutus Editoras con el título de *Bienes muebles*.

“Todo coexiste. El artificio es cronológico”, repite esa mujer joven, que deambula por una Buenos Aires ruidosa, llena de locutorios y de personas solas, de puestos de flores abiertos en las madrugadas y kioscos enrejados, esa mujer que se va de la ciudad, para quedarse. Recuerdo haber leído ese texto, luego de dejar Buenos Aires yo también y pensar que sí, que esa mujer tenía razón y que, a veces, irse es la única manera que tenemos de quedarnos.

No hay cronologías, todo coexiste, pero aún así, debo marcar algún inicio y nombrar el país donde Fernanda nació: Uruguay, cuna de escritores como Felisberto Hernández o Juan Carlos Onetti, con los cuales comparte una tradición

y una capacidad extraordinaria para observar la realidad. Y si nombro Uruguay, y hablo de comienzos, debo nombrar a Mario Levrero, su maestro y alguien que ella ha dicho fue clave en su formación como escritora, y con quien conversó de sueños, de síntomas, de fobias.

Luego de Montevideo, la historia de Fernanda, que es autora también del libro *Cuaderno de un solo ojo*, está marcada por la itinerancia. Al igual que las protagonistas de sus cuentos, vivió en lugares como Francia, Estados Unidos, donde estudió una maestría en escritura creativa en la Universidad de Nueva York, y también en Berlín, en Buenos Aires y ahora en Bogotá, donde da clases de escritura creativa y donde aterrizó hace algunos años, de la mano de la publicación de *La azotea* en Colombia.

Y volveré entonces a esa novela intensa y atrapante escrita muchos años antes de marzo del 2020, el mes en que millones de personas se debieron confinar ante la amenaza del coronavirus. En *La azotea*, una mujer joven, Clara, su padre, su pequeña hija, y un canario deben convivir en ese universo asfixiante y delimitado que es un departamento. Como en esos días iniciales de la vida en pandemia, el encierro en la novela se va haciendo cada vez más intenso, hasta que ya casi no hay posibilidad de escapatoria.

“Fingí estar tranquila pero la espalda se me puso rígida y sentí un tirón en la nuca, como si se me hubiera formado un coágulo de pensamientos y de

palabras. Le habría querido decir que el mundo se hundía, que nosotros éramos el único mundo posible y que, de todas formas, terminaría por odiarlo. Pero me salió otra cosa, incontrolable y llena de furia:

—No hay rambla ni plaza ni iglesia ni nada. El mundo es esta casa”.

Leí esta frase y el libro entero en la edición que publicó la editorial Laurel en Chile a mediados del año pasado. Lo leí recluida en mi casa, ese privilegio que tuvimos quienes pudimos aislarnos en los meses donde las cifras de contagios y muertes se disparaban y todo era amenaza y miedo, al igual que en la novela. Sin ramblas, ni plaza, ni iglesia, ni nada. En el libro, la escritura logra construir un tejido asfixiante del que tampoco es posible salir, un universo atrapante en el que se vuelve difícil trazar fronteras. La realidad anticipada por un libro, la realidad construida en un texto. Imposible no volver a ese aspecto que ha sido destacado por periodistas, críticos y muchas notas de prensa: el poder premonitorio de los libros de Fernanda Trías para prefigurar tiempo antes lo que ocurriría después.

Al leer *Mugre Rosa*, aún inmersa en esta actualidad distópica, tampoco pude dejar de pensar en los múltiples vínculos entre nuestra realidad, algo extraña y extrañada por la irrupción de una pandemia y ese universo creado por la escritura de la novela, una escritura majestuosa, poética, hermosa, pero también pensada desde la inquietud por los efectos del capitalismo, el desastre climático y la voracidad de nuestros tiempos.

En la novela, que Fernanda terminó de escribir a fines del 2019 (antes que explotara la otra pandemia, la “real”) hay tapabocas, tarjetas sanitarias, miedo al contagio, la “sensación de no tiempo” del encierro, días y meses indiferenciables, eslóganes que se repiten, controles, campañas sanitarias, “camiones blindados de policías” que patrullan la ciudad, e incluso escépticos ante la epidemia. Todo esto imaginó Fernanda antes de que la realidad se convirtiera en algo parecido a ese universo creado en la ficción.

“Yo siempre había creído que el misterio era aquello oculto que intuíamos pero que se nos escapaba; ahora sé que no. El misterio siempre estuvo en la superficie de las cosas”, dice la narradora de *Mugre Rosa*.

La escritura, pienso, la buena escritura como la de Fernanda, tiene el poder de acercarse a ese misterio y poner en escena lo que a veces creemos oculto. Tal vez por eso, a nosotros, los lectores, nos resuenan sus ficciones como espejos anticipados de nuestras realidades, tal vez por eso podemos vernos ahí en ese mundo construido por una mirada minuciosa que reconstruye cada objeto, cada ser vivo, da existencia a vientos rojos, nieblas, algas, peces muertos que parecen trocitos de “lata y vidrio arrojados por la marea”.

Pero también, y sobre todo, podemos reconocernos en esos personajes sumamente humanos y complejos, como Delfa, esa mujer entrañable que se transforma en una madre para una niña solitaria, o en el vínculo entre la narradora

y Mauro, ese niño atravesado por un síndrome que lo lleva a devorarlo todo.

Podemos vernos y reconocernos en esos vínculos heridos, profundamente humanos que tienen sus personajes, de madres que no son madres y no madres que son madres, personajes que confunden el miedo con el amor, “ese terreno inestable, esa zona de derrumbe”.

En esos territorios devastados hay espacio para la ternura y la belleza, como las risas de una niña ante el movimiento de la ropa “colgada en el techo vecino” en *La azotea*, o el regalo que escoge una madre para su hija en una mercería de barrio luego de 12 años sin verla en el cuento “La muñeca de papel”, o esa planta verde, limpia y brillante que crece en un ambiente oscuro y saturado de nicotina en el relato “No soñara flores”. Fernanda Trías alcanza a dibujar esa vida que persiste en las tierras arrasadas, pero no como triunfo solemne “de la vida sobre la muerte”, sino como una “simple ironía” o algo para lo cual no hay explicaciones simples o definitivas.

Porque, como dice la narradora de *Mugre Rosa*, intentar recordar causas o establecer principios y finales, es tan ingenio como creer que la vida “es una línea”.

“El pasado, el presente y el futuro, todo revuelto en la misma máquina apachurradora de la memoria”.

Todo convive: los seres muertos y amados que se aparecen y nos rescatan en sueños, los recuerdos de un programa en la noche con alguien que nos hacía cariño en la cabeza,

las voces de quienes no están pero aun nos hablan, lo que no fuimos, lo que somos, nuestra humanidad golpeada, imperfecta, pero también bella y entrañable, divertida o ridícula, como esas conversaciones en taxis que atraviesan las ciudades invencibles o derrotadas. Todo eso logra escribir Fernanda con una prosa impecable, envolvente y a los lectores nos deja en un estado de maravilla, de conmoción, con ganas de volver a leerla entre los escombros, tal vez porque nos podemos ver en esos personajes y sus universos en ruinas, y descubrir el amor y la belleza en escenas y gestos mínimos, tal vez porque esa lectura nos permite empezar a ver y a vernos entre toda la niebla que nos rodea, sin las certezas de los principios o los finales, ni las líneas rectas, sino en esos trazos erráticos y a veces, incluso, desesperados con los que se conforman nuestras vidas.

En nombre **propio** **Fernanda Trías**

La bebé duerme. Mientras escribo esto, la bebé levanta una mano arrugada y vuelve a bajarla. Nadie sabe con qué sueñan los recién nacidos, qué parte del mundo están procesando en ese día infinito, circular, que no se rige ni siquiera por los ritmos del sol y la luna, sino por el hambre y el sueño. La bebé nació hace cinco días. Dice el certificado de nacimiento que es una niña, y dicen los lazos de sangre que soy su tía.

Poco más de veinticuatro horas luego de nacer, la tengo en brazos, apretada como uno de esos pañuelos donde los buscadores de oro guardan sus pepitas. Es tan liviana que debo mirarla constantemente para no olvidar que la tengo encima. Se ve tan vulnerable y expuesta como un molusco sin concha. Intento apartar de mi mente lo que ya sé: que ese certificado de nacimiento es también la constatación de que su vida será más difícil, que deberá abrirse camino a golpe de machete. Más aún: que durante mucho tiempo ni siquiera será consciente de esa desventaja, que deberá descubrirlo sola, quién sabe cuándo y quién sabe en qué circunstancias.

Ahora la bebé duerme, y su madre intenta hacer lo mismo. No ha podido recuperarse todavía de las veintitrés horas de trabajo de parto. Casi no ha dormido y le duele el cuerpo. Su cuerpo hinchado, su cuerpo herido, desgarrado, abierto, sangrante: su cuerpo húmedo. La he visto llorar de dolor y la he visto llorar de otra cosa imprecisa

que podríamos llamar la vida, o tal vez la certeza de una pérdida que no va a hacer más que crecer y acelerarse. Mi hermano me dice que cualquier palabra se queda corta a la hora de describir el parto. Dice: “No podés imaginar lo que es”. Y no, no puedo, porque a mis cuarenta y cuatro años nunca he vivido ni viviré una experiencia similar. Pero él es un hombre de pocas palabras, y no se esfuerza en describirlo. Me deja así, en ese no saber, en ese no poder siquiera imaginar, en esa ausencia que me separa de la mayoría de las mujeres del mundo.

Todo indica que mi sobrina ha nacido con una desventaja. Si fuera una carrera, tal vez esa desventaja podría medirse en metros: diez, veinte o cien metros más atrás que otros corredores. En el ámbito del deporte, el sistema para asignar ventajas por medio de compensaciones entre los competidores se llama hándicap, pero en el idioma que será la lengua materna de ella, “handicapped” también significa discapacitado. ¿En qué consistiría esa discapacidad? El diccionario la define como “la falta o limitación de alguna facultad que imposibilita o dificulta el desarrollo normal de la actividad de una persona”. Cabría preguntarse, entonces, qué significa “normal”, porque lo normal, al igual que lo neutro, siempre se ha medido en masculino. Si el desarrollo de un niño varón es el patrón con el cual medimos “lo normal”, entonces las niñas siempre tuvimos una discapacidad, una limitación que imposibilita o dificulta nuestro desarrollo: menos oportunidades, menos libertad, y crecer con un horizonte más limitado de lo que se sueña posible.

Ahora la bebé duerme en su cuna, en la penumbra del cuarto por el que se filtran rayos de un sol brillante. Su madre se esmeró en comprarle ropa que no sea rosada, en decorar el cuarto con colores “neutros”, con elefantes en lugar de corazones, con hipocampos en lugar de princesas. Deliberadamente hemos elegido objetos azules, porque el cielo y el mar también son de las niñas. Allá donde se viaja, allá donde se va alto y profundo, lejos y ancho, con peligros y aventuras. Pero este simulacro solo funciona dentro de la casa. No bien ponemos un pie afuera es como sentir la presión del mundo exterior, la mano invisible que moldea el barro aún mojado girando rápido en el torno con el que se harán incontables vasijas idénticas.

“¿Qué es?”, preguntan en la calle.

La respuesta: “Una niña”.

En menos de una semana, es poco lo que sabemos de ella: sabemos que tiene un temperamento tranquilo, y sabemos que le han puesto un nombre, que en estos primeros días parece ser la única palabra que se pronuncia, la única palabra que tiene algún sentido. Nadie se ha detenido a pensar qué significa. ¿Qué cosa denotan esas dos sílabas? ¿Un cuerpo? ¿Un amor? Físicamente es igualita a la madre, pero daría lo mismo decir que es igualita a su abuelo materno. La cara de un bebé no tiene género, por eso la insistente pregunta: “¿Qué es?”. Sabemos de dónde viene, pero no sabemos en qué va a devenir, ni en qué medida ese devenir tendrá algo que ver con su elección.

“Mia”, susurro, “Mia”.

Así se llama: *Mia*, para complicar las cosas. Porque su cuerpo será un territorio en disputa, y siendo que solo se pertenece a sí misma, ya es, por definición, de cualquiera que la nombre.

*

“Miro esta cuchara y no sé si ese pensamiento es mío o de él”, dice la protagonista de *La ciudad invencible*, novela breve que escribí en 2012. La narradora intenta sobrevivir a una relación de pareja con un hombre violento. La relación ya está terminada, pero la narradora descubre que el lazo que la une a su maltratador no es tan fácil de cortar, que ese lazo está tejido con las resistentes fibras del miedo. Le llevará aún más tiempo entender que ha internalizado la violencia, y que ya ni siquiera necesita que él ejecute el castigo: ella misma puede hacerlo. Se repetirá los mismos descalificativos, estará segura de no merecer nada, probará otras maneras de la autodestrucción. Es que él sigue ahí, aunque exista una “orden de restricción perimetral” que le impide allegarse a menos de diez cuerdas a la redonda de la casa de ella. Si siempre quiso ocuparla, ahora él vive *adentro* de ella, de su propia cabeza, de sus propias manos, y ella comienza a intuir que el proceso de desalojo será arduo, tal vez imposible.

La protagonista de esa novela soy yo. Claro que nunca dije nada sobre una cuchara. Pero podría haberlo dicho. Y aunque al momento de publicar *La ciudad invencible* sentí tanto pudor que la llamé “novela de autoficción”, con los años pude asumir esa parte de mi pasado y me he sentido lo suficientemente cómoda como para

no rechinar los dientes cuando alguien lo llama “ensayo” o incluso “diario”.

En agosto de 2012, acababa de llegar a Nueva York para empezar una maestría en escritura creativa en la Universidad de Nueva York. Sabiendo que había vivido dos años en Buenos Aires, Lina Meruane me invitó a publicar una crónica sobre la ciudad en *Destinos cruzados*, la colección de Brutus Editoras. Fue una invitación inofensiva, que me llevaría a enfrentar aquello de lo que más temía hablar, y que luego se revelaría como el texto que más necesitaba escribir.

Por supuesto, al principio estaba decidida a escribir sobre la ciudad y nada más que sobre la ciudad, como si una ciudad fuera algo objetivo, separado de la experiencia sensible de habitar en ella. Luego iba a entender que el mapa de mi Buenos Aires llevaba las huellas de la violencia, del mismo modo en que mi cuerpo había llevado las huellas de unos dedos, y que era imposible narrar la ciudad evitando ese gran elefante blanco que hacía equilibrio sobre una rueda en el centro de la capital federal.

Así que me había propuesto escribir sobre una de las ciudades más literarias del mundo, una ciudad que era casi un cliché, donde cada frase podía significar una zambullida en las tentadoras aguas del lugar común, y había descubierto que sobre esa Buenos Aires no tenía nada que decir, simplemente porque, para mí, esa Buenos Aires nunca había existido. La mía estaba hecha de unos ladrillos feos y para nada literarios. Al igual que otros temas “de mujeres”, como la maternidad, el maltrato dentro de la pareja tenía pocos referentes en nuestra región en 2012. Curioso, si pensamos que una de cada tres mujeres en el mundo ha experimentado alguna vez violencia física o sexual, y que esta cifra asciende al setenta por ciento, según la ONU Mujeres, si se incluye el acoso. Las escritoras no podíamos estar por fuera de esta estadística, y sin embargo los textos narrativos sobre el tema escaseaban, mucho más si eran crónicas o relatos autobiográficos.

A eso se le sumaba una segunda dificultad: cómo escribir mi historia sin caer en el exhibicionismo o en un tipo de morbo específico que rayara con la cholulería. Porque los dos éramos escritores: él, uno reconocido; yo, una casi desconocida. Durante la relación, parte del maltrato había atacado justo el centro de mi autoestima: erigido en representante de la Literatura con mayúscula, él (llamémosle R) sabía exactamente

dónde radicaba mi mayor debilidad, y estaba decidido a martillar el clavo caliente en esa herida. Yo debía callarme porque cualquier intento de hablar de eso, mucho menos de escribirlo, sería inmediatamente interpretado como una manera de aprovecharme de su nombre.

¿Cómo apropiarme de mi historia?, ¿cómo nombrarla, y, en ese mismo acto, nombrarme a mí misma, sin sentir que me apoyaba en el escándalo?

“Hablar y escribir (...) son verbos que nos ha costado mucho apropiarse y ejercer en el ámbito público”, dice Magela Boudoin en su ensayo *Huevos de serpiente*¹. Tenía que hablar, pero no tanto por la necesidad de narrar la historia en sí, que ya había contado infinitas veces en la fiscalía, sino por la necesidad de entenderla. Al menos de intentarlo. Entender quién era yo y en qué me había convertido: ¿cómo había sido posible que todo aquello pasara?

*

En *Enero*, de Sara Gallardo, escrita en 1958, la autora narra el calvario de Nefer, una adolescente hija de peones de estancia en el campo argentino. Como resultado de una violación, que se cuenta en pocas frases, Nefer queda embarazada. No desea el embarazo, y la posibilidad del aborto se convierte en su única salida: “Ya nada le interesa más que esto que llena sus días y sus noches como un hongo negro y creciente”. Nefer visita a una vieja abortera, conocida por “arreglar” estos asuntos, pero no se anima a contárselo. Carga su hongo negro, que es una culpa muy grande, como un secreto imposible de confesar. En *Enero*, lo que más duele es el desamparo. Nadie ayuda a Nefer: ni la ley, ni la medicina, ni Dios, ni su propia familia.

En el cuento de Silvina Ocampo “Pecado mortal”, Chango, un hombre de confianza de la familia, viola a la niña mientras los demás están en un funeral, justo un poco antes de que ella tome su primera comunión. Ella no se anima a confesarse, y comulga “en estado de pecado mortal”. El nombre de la niña no lo conocemos durante el relato, porque todos la llaman “la Muñeca”. La niña no tiene la capacidad ni la voluntad para defenderse, y se deja hacer, como

se dejan hacer los juguetes. Por eso, un momento antes de tenderse en el piso, ella también arranca con un peine el pelo de la muñeca con la que estaba jugando. Dos muñecas: una de carne, otra de plástico. Lo horrible paraliza, y aunque la puerta esté abierta y la familia unos pisos más abajo, “eso no facilitaría tu huida; además no tenías la menor intención de huir. Un ratón o una rana no huyen de la serpiente que los quiere, no huyen de animales más grandes”.

En 2007, Selva Almada publicó el libro de cuentos *Una chica de provincia*. “La chica muerta”, un relato breve que se parece más a una aguafuerte, cuenta el femicidio de Andrea Danne, una estudiante de San José, pueblo de la provincia de Entre Ríos. En 1986, a Andrea la asesinan en su propia cama, en la casa donde vivía con sus padres y hermanos, de una puñalada en el corazón. Luego acomodan el cuerpo para que parezca dormida.

En 2012 había circulado entre amigos la novela gráfica *Beya (Le viste la cara a Dios)*, de Gabriela Cabezón Cámara. *Beya* propone una reescritura del cuento infantil de la bella durmiente, reelaborado como una historia de trata de mujeres, en la que la antiprincesa Beya es secuestrada por una red de prostitución. El cashio quiebra la humanidad de esta mujer a base de violaciones, golpes y drogas. Ella descubre rápido que la única estrategia de supervivencia es la mansedumbre, y que el único alivio es narcotizarse. La historia, pensada originalmente como un cómic, tiene un final de cuento de hadas, si no feliz, sí de revancha imposible: Beya logra escapar, armada con una metralleta, y se venga de sus abusadores.

Estas violencias, sin embargo, aparecían representadas sobre cuerpos indefensos: niñas, adolescentes, mujeres pobres del mundo rural. En poco o nada se parecían a mi historia de treintañera fracasada, una historia secreta y mucho menos espeluznante, una historia sin épica, en la que me había sentido impotente y hasta cobarde. Porque a diferencia de esos personajes, yo había podido elegir, ¿o no? Yo era, cuanto menos, coautora de mi desgracia, y al igual que muchas mujeres que han atravesado experiencias similares, sentía que lo ocurrido era vergonzoso.

Oscilaba entre la negación y la incredulidad, pero la propia historia de la literatura uruguaya tenía antecedentes.

En 1914, la poeta Delmira Agustini es asesinada por su exmarido de dos tiros en la cabeza.

¹ “Huevos de serpiente. Reflexiones sobre feminismo en cinco movimientos”, incluido en la antología *La desobediencia*. Dum Dum editora, 2019.

Entonces Delmira tenía veintisiete años, y se trató del primer femicidio del país. El matrimonio había durado cincuenta y dos días, y Delmira también había sido la primera mujer de Uruguay en solicitar el divorcio “por sola voluntad de la mujer”, una causal incorporada hacía menos de un año a la ley original de 1907. Al otro día del asesinato, la prensa uruguaya y de Buenos Aires lo tildó de “crimen pasional”, y supo comprender al pobre hombre enloquecido.

Un siglo más tarde, la revictimización seguía a la orden del día. Basta con decir que las violaciones tanto de *La casa del Ángel*, de Beatriz Guido, como del cuento de Silvina Ocampo, “El pecado mortal”, fueron publicadas dentro de antologías sobre literatura erótica² en la década de los noventa, y a toda costa se evitó la palabra “violación”. En cambio, se presentaron como “la iniciación sexual de una niña”.

Escribir sobre mi experiencia era exponerme al escrutinio, al juicio, e incluso al escarnio. Yo misma me juzgaba. La culpa no tenía nada de excepcional, pero a raíz del tabú que existía en torno al maltrato y a la violencia contra las mujeres, yo no podía saberlo. En *Mirarse de frente*, Vivian Gornick escribe: “La vergüenza te aísla. El aislamiento era humillante. La humillación no soporta pensar en ella. Empezamos a concentrarnos en no pensar”.

El silencio es aliado del abusador, y si el sistema funciona tan bien, engranaje por engranaje, es porque corta los vasos comunicantes entre las mujeres, bloquea el acceso a las historias de las otras, y nos deja solas.

Yo nunca había hablado de estos temas con nadie, y no conocía a ninguna mujer que hubiera vivido lo mismo que yo. Nefer, la protagonista de la novela de Sara Gallardo, tampoco. La noche de la violación, Nefer va al casamiento de su hermana con la ilusión de encontrarse con el Negro, el hombre del que está enamorada. El Negro ni la mira, y Nefer lo culpa de la violación. Incluso llega a sentir que el hijo que espera es de él, del Negro, porque asume el castigo recibido como consecuencia de su deseo; la culpa es del Negro por haberla convertido a ella, Nefer, en un ser deseante. La culpa es del deseo.

Esa incapacidad para sentirse víctima del abusador yo la conocía bien. En mi caso, tenía que ver con la maraña de emociones contradictorias.

Me había ido y vuelto tantas veces de la casa de R, que ya no le contaba a nadie cada vez que volvía a verlo. Se convirtió en mi secreto más humillante. No podía entender lo que me pasaba, y ese actuar errático me hundía en una perpetua desmoralización. *No era dueña de mí misma*. “¿Será que me gusta?”, pensaba a veces. Cualquier respuesta habría sido más comprensible que aquel vértigo de la locura: el estar convencida de que la misma persona que te maltrata es la única capaz de protegerte.

Si te quedás no es por miedo a él, sino por miedo a lo que está *afuera*. Primero te convertís en una niña, después te convertís en un animal. Buscás la mano que te dice “yo soy el único que te puede querer”, y te obligás a sentir agradecimiento.

*

¿Cómo representar la violencia contra las mujeres? ¿Quién debe y quién puede hacerlo? Yo solo conocía un antecedente de una narración autorreferencial, aunque escrita por un hombre, un testigo cercano, el propio hijo de la víctima. Se trata de *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza. El libro abre con la escena inmediatamente posterior al momento en que su padre, el escritor Raúl Barón Biza, arroja ácido a la cara de su esposa, Clotilde Sabattini.

Antes del ataque, en 1963, ellos habían tenido muchas separaciones y reconciliaciones, lo que en otro momento me habría parecido completamente inexplicable, y ahora, completamente natural. Esas reconciliaciones o nuevos intentos pueden entenderse como “recaídas”, una conducta común en cualquier adicción, que se define como un retroceso a los patrones de comportamiento y pensamiento típicos de la adicción activa, que se creían superados. En la enfermedad de la adicción, el adicto actúa por compulsión, y su pensamiento se sale de la realidad: lo que rige es el convencimiento mágico de que, contra todo pronóstico y contra toda evidencia, *esta vez* va a ser distinto.

Después de arrojar ácido en la cara, pecho y manos de Clotilde, Raúl se suicida. Para él termina ahí el calvario, para ella recién empieza. Por el resto de su vida, Clotilde sufre los dolores más atroces y se somete a incontables operaciones en Argentina y en Italia, que se cuentan con lujo de detalle en *El desierto y su semilla*. Finalmente,

² *El placer de la palabra: literatura erótica femenina de América Latina, y Antología del erotismo en la literatura argentina*, respectivamente.

en 1978, Clotilde se suicida arrojándose por la ventana.

En la novela, Jorge Barón Biza describe de manera pictórica la transformación de la cara de su madre carcomida por el ácido, y una y otra vez el autor se estampa contra la imposibilidad de narrar lo inenarrable, lo obscuro: el hecho inefable de que aquello que debería estar *adentro* del cuerpo se encuentre expuesto: los huesos, los músculos, la carne, una calavera viva.

Mediante el acto de arrojar ácido, no solo se ataca la vanidad (una mujer para siempre incapaz de ser deseada por otro) y la identidad (esa cara conocida y nombrable), sino que directamente se procede a borrarla. Se borran los rasgos, que dejan de ser identificables no solo para los demás, sino también para sí misma. Según el autor, la intención de su padre había sido dejarla ciega, “y con la imagen de él grabada como última impresión”. Mientras está en el hospital, a la mujer le atan las manos para que no se toque la cara. Para que no se lastime, pero también para que no pueda hacerse una imagen táctil de su rostro. Se le niegan los espejos y se le niegan las descripciones. Ella ya no puede imaginarse a sí misma en tiempo presente. Dice el narrador:

“Sin poder verse, sin poder tocarse, solo podía pensar en su cuerpo como terreno de reparaciones, es decir, como algo que no existe, sino que está preparándose para existir”.

Aunque de otro modo, a mí también me interesaba narrar un terreno en reparación. No el maltrato en sí, sino el hueco que quedaba después. Esta fue una de las primeras preguntas estéticas que debí responderme. Sabía que, por más que narrara los hechos con el mayor detalle, no lograría acercarme a lo que realmente quería comunicar, eso que Mario Bellatin llamó “el alma de los hechos”. Porque decir no alcanza, y ante esa constatación, ante ese muro expresivo nace la necesidad de construir el aparato literario, el artificio. Jorge Barón Biza se había lanzado a describir de la manera más cruda posible la transformación de la carne, solo para descubrir que allí no habitaba el misterio.

¿Dónde habitaba?

Cuando su madre se suicida, en 1978, después de doce años de someterse a las más inverosímiles operaciones de reconstrucción facial, Jorge vuelve

al apartamento que fue de su padre, desde cuya ventana Clotilde había saltado, y descubre que su madre jamás se había deshecho de las pertenencias de su agresor. No se refiere a los muebles, a los libros o incluso a un manuscrito inédito de Raúl, sino a los objetos más personales. Allí, en el cuarto donde Clotilde vivió los últimos años de su vida, estaban los objetos de tocador de su exmarido, estaba la hoja de afeitar, aún con pelos de barba del hombre que le había arrojado el ácido; en los placares, junto a los vestidos de ella, colgaban los trajes y las chaquetas que habían sido de él. *Ése* era el misterio. Una escena diez veces más inquietante que la escena que abre el libro. “¿Por qué?”, se pregunta el hijo, y nunca lo sabrá. Por eso leemos, no para encontrar las respuestas sino para asomarnos al abismo.

El terreno en reparación que me planteaba narrar implicaba una doble construcción: la de una identidad y la de una ciudad, ambas íntimamente ligadas. Cuando se sale de una relación violenta, la sensación general es de alivio, sí: lo peor ha pasado, dicen todos, lo terrible terminó: ahora, a seguir viviendo. Pero la verdad es mucho más compleja. Cuando el vínculo se termina, recién ahí comienza la delicada tarea de reconstrucción, de reaprender quién soy, quién fui y quién podré ser con estas cicatrices. De la negación completa de tu humanidad, a la que te fuiste acostumbrando, a un lento aprendizaje del autocuidado, y mucho más lejos, la posibilidad en apariencia inalcanzable de hacer de esos cimientos de dolor la base de tu fortaleza. Se trata de convivir con el pasado, no de dejarlo atrás. Se trata de transformar los escombros en ruinas, en el sentido de que la ruina tiene valor de monumento, de *memorial*.

*

A comienzos de 2018, en plena expansión del #MeToo, la periodista colombiana Claudia Morales generó polémica con su columna de El Espectador, que tituló “Una defensa del silencio”. En ella revelaba que había sido violada por quien en aquel momento era su jefe, y a quien se refirió como “Él”, con mayúscula, un pronombre personal que casi inevitablemente cualquier colombiano asocia con el expresidente Álvaro Uribe, un patriarca intocable cuyos nexos mafiosos, con el narcotráfico y el encubrimiento de asesinato de civiles están bien documentados.

Claudia Morales describe la violación (“Ella, que siempre tiene fuerza, la pierde, aprieta los dientes y le dice que va a gritar. “Él” le responde que sabe que no lo hará”), y defiende su derecho a elegir no nombrarlo. Entre el huracán de críticas que recibió, otra periodista, Paola Ochoa, dijo que Claudia tenía la “obligación moral” de decir quién era. Se dijo que su actitud constituía el peor retroceso del feminismo en Colombia. Se la tachó de inmoral, se la tachó de mentirosa, se la tachó de oportunista, se la tachó de hacer política de maneras poco éticas. Incluso se tildó de “irresponsable” al medio de comunicación por haber publicado la columna. En una entrevista que le hicieron a raíz del escándalo, Claudia Morales dijo que el tratamiento que se dio a su columna, desde los medios y desde las redes sociales, no hizo más que “reafirmar su miedo”.

¿Qué cambiaría para él, si ella lo nombraba?
¿Qué cambiaría para *ella*?

Las decisiones íntimas sobre la manera en que cada mujer procesa y revela sus experiencias de abuso y violencia son eso: íntimas. Habrá quien confunda valentía con temeridad, y quien se sienta en posición de juzgar los mecanismos de supervivencia a los que cada mujer echa mano. Quien no lo entienda, tal vez no lo haya vivido. Pienso: si no quedara ni una gota de miedo en mí, no necesitaría escribir este texto. La diferencia parece pequeña (una inicial, un nombre), pero es la distancia inmensa que hay entre huir del miedo y confrontarlo.

Porque R es él y es muchos: es otros. Así como yo soy ésta y soy todas: las que han hablado fuerte, las que se han atrevido a hacerlo a medias, desde el anonimato, y las que aún permanecen calladas. Hablar es, en estos casos, un proceso, y como todo proceso no permanece inmutable: se va transformando con el tiempo, según el momento vital de cada una y según las circunstancias, internas y externas. No se dice lo que se quiere, sino lo que se puede.

*

Durante los meses que viví con R en Buenos Aires casi no salía de la casa. Era una casa grande, de esas antiguas, con claraboya, patio y azotea. Incluso yo tenía mi cuarto propio, que él me había cedido. En la otra casa que compartimos en Europa, también. Me había dado el estudio,

mientras que él acomodó su máquina de escribir en la sala. Tal vez R no pudiera entender por qué, aun teniendo mi cuarto propio, todas las comodidades, yo no podía hacer nada. En las dos ciudades lo escoltaba a sus eventos, saludaba con timidez, guardaba muy dentro de mí el secreto de que “yo también escribía”, y en general nadie me dirigía la palabra, apenas me miraban. Quienes gravitaban en torno a R quedaban prendados siempre de su energía, su histrionismo, su humor ácido, esa pasión que él transmitía y que sus satélites sin duda querían absorber, o más bien solo desear, porque intuían que, para ser así, había que pagar un precio alto que ellos no estaban dispuestos a pagar. Él entretenía a todo el mundo como un juglar. Lo que los otros esperaban de él era una sola cosa: iban a presenciar un espectáculo, deseosos de que el espectáculo no los defraudara, pero también aliviados de que luego se retirarían a la paz de sus hogares.

Pero eso que otros admiraban en él, a mí me generaba parálisis. Su manera de entender la escritura, y hasta la vida, negaba la existencia de cualquier otra. Yo tenía un cuarto, pero no lo usaba, porque ese cuarto era una jaula, y para que un cuarto sea propio tenés que conseguírtelo sola. De ahí provenía la rabia hirviente e inagotable que me consumía y me llenaba de confusión. Lo que concluí, en cambio, era que R tenía razón: yo era incapaz, no tenía lo que había que tener para ser una escritora. Me empecinaba en interpretar esas dos consignas de la Woolf, el cuarto propio y algo de dinero en el bolsillo, de manera literal, cuando también había que entenderlas de manera simbólica. Hay que poder *existir* junto a la otra persona. Hay que poder ser cabalmente persona al lado de esa persona. Y no es el otro quien debe darte el espacio, como un regalo bien envuelto, un gesto magnánimo con el que se te perdona la existencia, sino vos misma.

*

Si bien dije que *El desierto y su semilla* es el relato de un narrador testigo, ahora me retracto. Jorge Barón Biza es un narrador protagonista. No solo porque estuvo presente en el momento del ataque, y fue él quien condujo el auto hacia el hospital, sino porque durante años su vida estuvo dedicada a cuidar las heridas de la madre. Un hijo jamás podrá ser únicamente un testigo. Ahora pienso por primera vez en los hijos de R.

Una vez, durante un ataque furibundo en su casa de Buenos Aires, su hijo adolescente dormía en la habitación sobre la cocina. El chico no asomó la cabeza, pero sin duda estaba despierto. No volaba ni una mosca en su habitación, mientras que a su alrededor la casa se caía abajo. ¿Qué tipo de cicatrices habrá dejado todo eso en él? Sin duda, Jorge Barón Biza, que en el momento del ataque a su madre apenas tenía veintiún años, fue una víctima colateral de la agresión, y el proceso de escritura del libro fue la manera en que él intentó entender no solo cómo alguien puede ser capaz de hacerle algo así a la persona amada, sino sus propios sentimientos hacia su padre. ¿Es posible amar a un monstruo? ¿Es posible extrañarlo? Y más: ¿es posible amar a un monstruo aun sabiendo que, como un zombi, llevo la mordedura que me podrá convertir en lo mismo?

*

Cuatro meses de una precaria y lenta reconstrucción. Tenía un colchón, tenía una lámpara, tenía una mesita hecha con una caja de cartón. Como no tenía silla, me sentaba en un almohadón en el piso. Todo estaba al ras de la tierra. Dormía en el piso, comía en el piso, trabajaba en el piso. En el piso también estaba mi valija, abierta como un baúl, y la ropa doblada dentro. Esa antigua oficina, la había conseguido con ayuda de un amigo de R, y R mismo había firmado como garante. Después de eso, nos habíamos separado. Él se había ido a pasar todo el verano en otra ciudad, y esa distancia, aunque con alguna recaída, me había permitido sacar la cabeza del hoyo. Hice amigos, conseguí algunos trabajos.

A fines de marzo, R volvió. Después de un tiempo sin hablar, retomamos el contacto telefónico. Él quería verme; yo le daba largas. Lo que intentaba, sobre todo, era no hacerlo rabiar, evitar que echara abajo el castillo de naipes de mi vida. Con esa lógica torcida de la locura temporal, creía deberle algo. Él era el garante del apartamento; yo era una niña bajo tutela, y por eso mismo no me animaba a rechazar sus llamadas.

Una madrugada de principios de abril, R se apareció en mi casa. Yo estaba durmiendo, y el timbre me sobresaltó. “Soy yo”, dijo en el portero eléctrico. Le pregunté qué quería, aún atontada por el sueño: “No podés subir”. Me explicó que lo habían robado y que no tenía plata

para volver a su casa. Era un martes o un miércoles, y ni una ventana seguía iluminada en el edificio. Dudé, pero finalmente le dije que me esperara abajo, que iría a darle plata. En pijama, con las llaves en una mano y el monedero en la otra, lo vi parado junto a la puerta de vidrio. No bien abrí, me alcanzó el vaho del whisky. Cerré la puerta de vidrio y los dos quedamos afuera. Fue en ese momento que R me empujó e intentó arrancarme las llaves de la mano. Yo cerré el puño, y forcejeamos un poco. Cuando logró quitármelas, salió corriendo por Paraguay hacia Salguero. Lo perdí de vista. En pantuflas, me quedé mirando la calle vacía. Los focos sobre la calle derramaban una luz amarilla entre las hojas de los árboles. En ese momento, no sospeché nada de lo que pasaría después, pero sí recuerdo una especie de resignación final, una especie de hartazgo que se había apoderado de mi cuerpo y que me mantenía en el lugar, sin ánimo de lucha.

Al ver que no lo perseguía, R volvió, y a la fuerza abrió la puerta y se metió al edificio. Yo lo seguí. Entramos juntos al ascensor. Con la cabeza embistió un par de veces la puerta corredera de metal macizo, que quedó abollada como si hubiera recibido el impacto de un proyectil. Cuando llegamos a mi piso, usó la llave para entrar al apartamento. Él no lo veía desde que me habían entregado las llaves, cuatro meses antes, así que imagino que le habrá llevado un segundo reconocer el cambio: una pieza convertida en hogar. Desde el pasillo pude ver cómo abría los placares y cajones, revisando incluso entre la basura. Estaba dispuesto a arrasar con todo y devolverme a cero. De un solo manotazo arrancó el portero eléctrico de la pared; agarró la lámpara de vidrio y la tiró por la ventana; destrozó las páginas de los libros, que cayeron como confeti sobre el parqué; hizo añicos los CDs y sus cajas de plástico; arrancó las sábanas del colchón.

Yo no me interpose. Por primera vez me importó más mi vida. Temí por mi cuerpo. En el apartamento había un enorme ventanal que daba al pulmón de manzana, e imaginé a R empujándome al vacío. Ni siquiera murmuré una palabra. Me quedé en el pasillo, esperando que él terminara su faena. Cómo había sucedido eso, no lo sé. Habrá sido ese medio centímetro de distancia que ahora me separaba del piso; habrán sido los ojos de mis amigas, la manera en que me miraron cuando supieron que yo había

visitado a R en el Norte, en secreto, y luego me vieron volver con la mano vendada.

Desde la escalera del edificio, oía cómo R derumbaba lo poco que yo había construido, oía sus gritos y sus insultos. En cierto momento, una puerta se abrió en el piso de arriba. Subí en puntas de pie, para no alertar a R. Un vecino asomaba un ojo a través de la rendija sostenida por la cadena.

“¿Qué pasa?”, dijo.

Y yo: “Llame a la policía”.

Eso fue todo.

Como si alguien lo hubiera alertado, dos minutos después R salió del apartamento, le dio una piña al timbre, que quedó hecho un hueco lleno de cables, se subió al ascensor y se fue. Casi enseguida después llegó la patrulla.

Caminé sola hasta la comisaría del barrio sintiendo la carne hundida en la cara, el frío en los brazos, el dolor en los huesos, mientras la ciudad se ponía en movimiento. Allí, ante otra mujer, la oficinista que me tomó la declaración, conté por primera vez mi historia.

*

La ciudad invencible no es una novela sobre el maltrato, ni siquiera es una novela sobre las secuelas que la violencia deja en la psiquis de una mujer que intenta reconstruirse, sino sobre el miedo que se incrusta en cada pliegue de la vida, sobre el fracaso, y sobre el miedo al fracaso. Un miedo que se parece al deseo, que roza la tentación, tanto como el vacío llama al salto.

Cuando Nefer llega al rancho de la vieja abortera, entra, saluda, y no se anima a hablar. Ha perdido el ímpetu que la llevó hasta allí al galope, y se queda muda. El miedo a la condena social es peor que la muerte misma, y por eso Nefer fantasea con estar muerta, pero tampoco se anima a detener sus días. Paralizada, “no sabe cómo acabar con este miedo que come su comida y duerme su sueño”.

=De todas las cicatrices invisibles, tal vez el miedo sea la más resistente. A comienzos de 2015, cuando *La ciudad invencible* ya se había publicado en España, recibí un mensaje de R en el que me felicitaba por la novela. No me estaba validando, sino que se trataba de un mecanismo de intimidación: me estaba diciendo que aún me vigilaba, que seguiría pendiente de lo que yo pudiera llegar a hacer o decir sobre él.

Recibí ese mensaje como si me hubiera alcanzado un rayo. La comparación es manida, pero casi literal: un shock, una electricidad fulminante me bajó desde los ojos hasta el estómago y me puso a temblar. Me temblaban las manos, me temblaban las piernas. El miedo como estrategia de domesticación. El miedo que acalla y domina. Mientras yo siguiera temiéndole, él seguiría teniendo poder sobre mí.

*

En el prólogo a su antología de ensayo feminista³, Liliana Colanzi dice que toda revolución nace con un acto de desobediencia. El acoso laboral y social se convirtió en una cruzada para R. En aquel momento yo trabajaba haciendo informes de lectura para grandes grupos editoriales y como prelectora en concursos literarios. Él envió correos a sus editores y otros gestores culturales diciendo que, donde me abrieran las puertas a mí, debían olvidarse de él. La comunidad literaria se dividió: muchos y muchas me apoyaron, y esa sanción social fue más efectiva para frenar el acoso que la orden judicial de no acercamiento.

El acoso y las amenazas de R tenían como fin que yo me fuera del país: “Esta ciudad es demasiado chica para los dos”, me había dicho. Quedarme se convirtió en mi acto de desobediencia. Conquistar esa geografía, convertir la ciudad de R en *mi* ciudad era una manera de apropiarme de mí misma. Pero la tentación del fracaso estaba siempre presente con su vuelo bajo, con su murmullo de motor en marcha. El fracaso de la escritura, también, de ese deseo y de ese otro cuerpo que es el texto, y, a través de él, como dice Hélène Cixous, el deseo de salir de mí misma al contacto con el otro. Para sentirme con derecho a decir algo digno de interés, digno de ese diálogo que solo se concreta en la medida en que llega a los ojos del lector, primero tenía que abandonar la mudez y convertirme en sujeto hablante.

*

Hoy, que mi sobrina cumple veinte días de nacida, vuelvo sobre esa idea del hándicap, de la discapacidad definida como una limitación que impide el desarrollo completo y normal, y no

3 *La desobediencia*, Dum Dum Editora, 2019.

puedo evitar unirla a otra definición, la que hace el sociólogo Johan Galtung de la violencia. Según él, la violencia está presente cuando los seres humanos se ven influidos de tal manera que sus realizaciones afectivas, somáticas y mentales están por debajo de sus realizaciones potenciales.

Romper el silencio ha sido, desde el movimiento feminista, una de las maneras de acortar esa desventaja. Decir, hablar, gritar, cantar en público. En su ensayo *Escribir la rabia*, Liliana Colanzi resalta el papel desestabilizador de la palabra, y la importancia de poner nombre a lo vivido: “Necesitan de nuestro silencio porque nombrar la violencia es desestabilizador, porque nuestra palabra los obliga a ver una imagen repulsiva de sí mismos que no están dispuestos a enfrentar, y que es el primer paso para que las cosas empiecen a cambiar. Por eso necesitan de nuestra complicidad. Y por eso precisamente es que debemos hablar”.

Nombrar es el comienzo.

Nombrar es reclamar para sí, apropiarse.

Estamos hablando, estamos escribiendo para construir un mundo más espacioso donde nuestro testimonio sea creído, no *increíble*; donde ser escritora no sea un sueño disparatado; y donde las mujeres tengamos un nombre propio.

Hoy el mundo se cae a pedazos, pero en alguna parte del globo una niña de veinte días acaba de lograr algo importante: levanta la cabeza, y el pequeño cuello tiembla por el esfuerzo. Todos contenemos el aliento. Mia. Mia Joyce. Somos testigos, pero no podemos hacer nada para ayudarla a acelerar el proceso. Es su logro personal, uno de los muchos hitos que irán marcando su desarrollo. Con la cabeza erguida y la frente arrugada, mira hacia arriba y hacia adelante. Un segundo más; luego descansa.

El mundo se cae a pedazos, pero solo con pedazos se construye algo.



Davis

En primera

persona

Lydia Davis

**Conversación con
Betina González**

Betina González: Gracias, Lydia, por aceptar esta entrevista. No sé si lo sabías, pero tenés muchísimos fanáticos en Argentina y estoy segura de que les encantará escuchar esta entrevista. Hablando de Argentina, sé que viviste en Buenos Aires durante un período, hace muchos años. ¿Qué recordás de ese momento? ¿Qué es lo que más recordás de la ciudad?

Lydia Davis: Fui después de terminar la secundaria, porque mis padres estaban viviendo allí. Mi padre estaba dando clases en La Plata. Estuve allí de junio a agosto, me parece. La mayor parte del día estaba sola. Me anoté como voluntaria en una pequeña guardería, no sé cómo lo hicimos con el idioma, pero ayudaba a los niños pequeños. Y caminaba por la ciudad. Era muy exótica para mí. También había vivido en Europa, pero Europa no me había parecido tan exótica como Argentina, con los carros con tickets de lotería o los pollos haciéndose al spiedo en las vidrieras de los restaurantes. Toda la vida de la Pampa me entusiasmaba mucho, era muy colorida. Y al mismo tiempo había ofertas

culturales, por ejemplo, con respecto a la música clásica. Íbamos a escuchar muchos conciertos en Buenos Aires.

BG: Tenemos todavía ambas cosas, los teatros y los pollos. Como resultado de esa experiencia escribiste algunos cuentos. ¿Nos podrías contar un poco sobre eso?

LD: Hay varias historias, cuatro o cinco historias, que surgieron de esta experiencia.

Uno era un cuento más tradicional que escribí cuando tenía unos 19 años, poco tiempo después de esa visita. Era una historia muy al estilo de Hemingway, con citas de personas que hablaban en español, como él mismo citaba en español en sus cuentos en inglés. Lo exótico formó parte de la historia, como los conciertos. El personaje principal era un hombre grande y, por supuesto, no se inspiraba mucho en mí, pero era una persona que iba a conciertos. Así que esa es una historia muy tradicional.

Después reuní las notas de mi madre sobre la época en la que vivía en un departamento con una cocinera y una mucama. Esta no es la manera en la que vivíamos normalmente en nuestro hogar. No teníamos ni cocinera ni mucama, pero estaban incluidas en el alquiler del departamento. De hecho, ese es otro cuento que escribí basado en ambas mujeres, sin usar las notas de mi madre. Y muchos años después usé las notas de mi madre. En otro usé un pequeño incidente que involucraba una aspiradora.

Así que, de hecho, Buenos Aires inspiró, no me había dado cuenta hasta ahora, pero inspiró historias en cuatro etapas distintas de mi escritura. Lo más convencional, lo que era algo convencional, pero alejándose de Hemingway, y después una escritura un poco más breve y experimental.

BG: Es muy interesante que Buenos Aires haya provocado todo esto. Mencionaste la palabra convencional y creo que sos una escritora muy poco convencional. En uno de los ensayos hablás de la presión de los editores para encajar en el mercado. Recomendás a los escritores noveles sobre eso, que tienen que resistir esa presión. ¿Cómo lo lograste?

LD: Creo que lo que hice, y este es otro consejo que le doy a los escritores noveles, es no intentar ingresar al mundo comercial para producir dinero y tener éxito. Eso no estaba en mi mente como prioridad. Yo era bastante idealista y purista. Así que la manera en la que yo lo

evité fue escribiendo para otro tipo de público. Si escribí para algún público, fue para mis colegas escritores que también escribían poesía y prosa poco convencional. Probablemente siempre pensé que sería algo lindo que me publicara una editorial grande, pero al comienzo no me preocupaba. Me publicaron editoriales muy pequeñas a las que les gustaba lo que hacía, así que trataba de acudir a esas personas en lugar de intentar cambiar para encajar con ideas de otros.

BG: Además, provenís de una familia de escritores, ¿no? Tal vez eso ayudó a moldear tu idea de público. ¿Cuál es tu primer recuerdo con respecto a la escritura? ¿Qué es lo primero que escribiste en tu vida? ¿Te acordás?

LD: Bueno, son dos preguntas diferentes, porque sé cuáles fueron las primeras cosas que escribí, pero no sé si recuerdo escribirlas. Por ejemplo, cuando tu madre te dice que dijiste o viste algo, te confundes y no sabes si lo recuerdas o si se debe a que acaban de contártelo. Tengo un texto de cuando tenía unos siete años y mi diario que comencé a los doce, y creo que el diario sería el comienzo de una escritura más seria, con la ambición de escribir y de intentar escribir bien. Por lo tanto, sí tengo recuerdos tempranos de mostrarle historias a mi madre y, como dijiste, ella era una escritora, mi padre también, entonces estaban siempre dispuestos a criticar y comentar lo que escribía. Así que recuerdo mostrarle a ella los cuentos, algunos eran sobre ella o estaban inspirados en nuestra relación. Y ella tenía la tarea difícil de intentar aceptarlo y al mismo tiempo comentar la historia como cuento.

BG: ¿Y cómo era el comentario? ¿Era alentador para vos?

LD: Sí, en general eran alentadores, me alentaban mucho, pero ella siempre enfatizaba que debería intentar ver otros puntos de vista y no solamente tener en cuenta el mío al escribir.

BG: Es interesante.

LD: Ella tenía razón.

BG: Y en cuanto a la lectura, ¿cuál es tu primer recuerdo? No me refiero a lo primero que leíste, sino el primer libro que leíste y te hizo sentir que querías pertenecer a este mundo.

LD: Yo era una gran lectora cuando era pequeña. Nada me daba más placer que sumergirme en una historia y perderme completamente en las novelas cuando tenía once o doce años. Pero el primero que valoré como un texto en términos de escritura adulta, por la escritura en sí, fue

una novela de John Dos Passos. Intenté buscar y buscar para saber qué novela era, pero no puedo precisarla. Recuerdo haberla leído en el autobús público de camino a la escuela, porque tenía que tomar dos autobuses y leía muchísimo en ellos. Y recuerdo disfrutar la escritura en sí, ya no se trataba solamente sobre la historia, la creatividad de la situación, sino de la escritura sí. Seguramente tenía doce o trece años.

BG: Él es un autor tan complejo, trabaja con esta yuxtaposición de imágenes, casi como una película, pero escrita. Así que comprendo por qué te pasó eso, pero también eras muy chica para estar leyendo a John Dos Passos.

Mencionaste las notas de tu madre que fueron el origen de un cuento y en los ensayos sos muy generosa y nos mostrás mucho de ese proceso, mencionás que sacás tus ideas de notas, cartas de denuncias, cartas de otros escritores, sueños, y hay un pasaje en el que decís que realmente no cambiás demasiado el material, que a veces simplemente lo reorganizás. ¿Eso es cierto? Porque cuando lo leemos está tan pulido, tan perfecto, que me cuesta creer que simplemente se trata de una reorganización.

LD: Bueno, tienes razón, pero no es reescribir lo que hago, se trata de cortar y pegar, digamos. Hay muchos cortes, a veces se trata de cambiar el orden un poco, pero, de hecho, no escribo dentro de ese material. Así que cito las notas de mi madre, pero no las uso todas enteras y agrego mis propios títulos a las secciones, las reorganizo. Eso también lo hice en otro texto, “El viaje de Lord Royston”, que era sobre un Lord de principios del siglo XIX que viajaba luego de la universidad y mandaba cartas a casa sobre eso. Así que en ese caso usé parte de las cartas, a veces pequeños fragmentos de cada carta, y coloqué mis propios títulos a cada sección. A veces, cambio unas palabras, no tengo una regla estricta sobre no cambiar nada, pero que me entusiasma sobre el material es la manera en la que está escrito, así que no lo quiero cambiar mucho.

BG: Hay algo que me encanta sobre tu escritura, es la manera que trabajás con el silencio. El silencio es material para vos. Y hay una frase maravillosa que dice “en el silencio el dolor está vivo”. Escribiste eso en el ensayo en el que hablás sobre el fragmento y la ruina, sobre Barthes y distintos autores, la manera en la que trabajan con el fragmento. ¿Te gustaría explicar un poco más sobre esto?

LD: Sí, eso empezó como una charla que yo di hace mucho tiempo, en los 80, en la que tomé fragmentos de distintos autores e incorporé muchísimos silencios, muchas pausas.

Pienso sin duda que el fragmento es una forma muy elocuente. Voy a explicarlo un poco por distintas razones. Una de ellas es que te acerca otra vez al autor, de hecho, en el momento de composición del texto. En otras palabras, si lees algo que es lo opuesto, o sea que es muy fluido, muy completo, en lo que no hay dudas, no hay interrupciones, eso tiene muchísimo trabajo detrás. No es así como pensamos y hablamos, como comienzan las cosas. Ha atravesado muchas versiones, está muy pulido y es muy deliberado. Y el fragmento da la ilusión, de cierta manera, de algo que está siendo creado, que está surgiendo.

Con respecto a que el silencio sea dolor, puede tener que ver con cuando sentimos demasiado dolor como para hablar. De hecho, cuando estamos muy conmovidos en general no somos muy fluidos, hacemos pausas, repetimos, tenemos poco sentido al hablar. Hay mucho dolor potencialmente, en esas dudas, en esos silencios. A veces uno está demasiado conmovido como para siquiera decir algo.

BG: Quizás debido a eso, otro consejo que das es evitar el diálogo muy cargado emocionalmente. Borges una vez dijo que como lectores de ficción tenemos derecho a esperar lo inesperado de un cuento. Vos usás mucho la palabra sorpresa, la idea de que los escritores que te gustan son los escritores que te sorprendieron como lectora. ¿Cómo creás esa sorpresa? ¿Cómo creás lo inesperado como escritora de ficción? ¿Sos consciente de eso cuando estás trabajando o es algo que simplemente sucede?

LD: Es complicado, porque yo no me propongo sorprender al lector, pero siempre parto de algo que me sorprende a mí. Así que ni siquiera lo escribo si yo no estoy sorprendida, entusiasmada o complacida por alguna idea o sensación. La sorpresa ya está allí para mí, de lo contrario, no estaría interesada. Tiene que ser algo nuevo, lo que para mí no es sinónimo de sorpresa. Y la única manera en la que hago una valoración es cuando reviso más adelante en el proceso, entonces probablemente corte una parte de la idea, algo breve, una oración. Es algo que hago a un nivel micro, que tiene que ver con el ritmo, porque no quiero que la siguiente oración sea predecible.

BG: Qué interesante.

LD: También tiendo a hacerlo con la escritura de otras personas, pienso “bueno, deberían haber cortado esto”.

BG: Así que tomás tu lápiz cuando vas leyendo y vas marcando el libro. Es evidente que trabajás mucho con la frase, con la sintaxis, con el montaje entre párrafos, y como lectores estamos muy agradecidos por eso.

Hablemos un poco sobre el humor. El humor tal vez sea el efecto más difícil de generar en un texto. Pero tenés mucho humor, trabajás con lo absurdo. ¿Eso es algo que surge de manera natural en vos?

LD: Sí, esto es algo que le digo a los alumnos: no se puede fabricar, si no tienes sentido del humor es muy difícil ser graciosa en los textos. Supongo que no perdemos nada intentándolo y pienso mucho en esto a veces con respecto a mis alumnos, “esta no tiene sentido del humor”, “este valora el sentido del humor, pero nunca es gracioso” y “esta es graciosa con frecuencia”. Pienso en eso. Y luego me pregunto si una lo hereda de sus padres, no sé si es cierto o no. Hay amigos que tienen un gran sentido del humor, pero sus padres no.

Así que se trata de dejar que el humor surja. Creo que al comienzo ni siquiera era consciente de mi sentido del humor, escribía a través de un personaje, no de mí misma, sino de un personaje que asumía que era muy sincero y honesto, pero tenía esta perspectiva del mundo bastante extraña e ideas muy extrañas. Y lo que recuerdo es que la primera vez que hice una lectura pública, las personas se empezaron a reír, y hasta ese momento no me había dado cuenta de lo graciosos que eran los cuentos. Y, por supuesto, no todas mis historias son graciosas, pero sucede con frecuencia debido a mí misma.

BG: Y también sos una lectora de escritores que tienen sentido del humor. El ensayo en que escribís sobre Flaubert, por ejemplo, es una obra maestra crítica de la ironía, sobre cómo trabaja con la ironía. Allí nos mostrás en cada fragmento los distintos niveles de esa ironía y cómo funciona. Y también escribiste ensayos sobre dos autoras que se leen mucho en Argentina, Lucia Berlin y Jane Bowles, en cuyas escrituras está presente el humor. ¿Podrías comentar qué es lo que más te gusta sobre ellas?

LD: Eso muy interesante, porque hay mucho humor en Flaubert y también en Proust. Sin

embargo, cuando hablamos sobre ellos, no es lo que enfatizamos. Hablamos sobre el suicidio trágico de Emma Bovary, hablamos sobre las largas discusiones de Proust sobre la memoria, pero no decimos lo graciosos que son, aunque realmente son muy graciosos.

He estado leyendo algunas cartas de Lucia Berlin en un volumen que tal vez se publique el año que viene, cartas que intercambiaba con Kenward Elmslie, un poeta y libretista. A través de sus historias, por supuesto, el humor está presente. Ella también escribe sobre temas muy tristes, muy oscuros, como ser una madre soltera alcohólica e intentar trabajar en empleos muy difíciles y poco inspiradores, pero logra encontrar el humor y puede reírse de ella misma. Y he conocido personas así, que me han descrito experiencias devastadoras, pero una vez que pasaron, pueden ver el humor en ese momento.

Jane Bowles tiene un humor muy distinto, porque ella es tan estilizada que su escritura no es una conversación natural, como sí sucede en la obra de Lucia Berlin. Su obra tiene un estilo muy elegante, parece casi fabricada con cera, y es extremadamente graciosa de una manera muy distinta, porque ella tiene esta postura que pretende no saber qué tan graciosa es. Mientras que Lucia Berlin sabe que está siendo graciosa, es como una amiga que te cuenta una historia y llora y ríe.

Creo que es muy interesante analizar cómo funciona el humor. También lo he hecho con la escritora inglesa Barbara Pym. No sé si ella es muy leída en Argentina.

BG: No lo creo. Dependemos de las traducciones, sabés cómo es.

LD: Yo disfruto pensar en su obra, pero también lo podemos hacer con Jane Bowles o Lucia Berlin. Podemos empezar desde el comienzo, leer oración por oración e identificar el primer momento en el que aparece el humor.

BG: También mencionás a Clarice Lispector como influencia. Ella es una escritora que se lee muchísimo en Argentina, así que me gustaría que hablés de qué te gusta de su obra.

LD: Bueno, nada que te pueda sorprender. Ella es muy distinta, pero me gusta su imaginación salvaje, esa sensación de que todo puede suceder en cualquier momento en sus historias, que hay una sensación de liberación y también una energía desenfrenada. Es una escritora muy libre, siempre tengo esa impresión, cada vez que

la leo: ella hace lo que quiere hacer y se sale con la suya.

BG: Noté que vos solés criticar los talleres de escritura creativa en tus ensayos. No recomendás que los escritores noveles realicen muchos talleres de escritura, pero sos una escritora residente en la State University of New York en Albany. ¿Enseñás en los talleres de escritura creativa? Y si es así, ¿cómo enseñás esta materia?

LD: Me jubilé hace cinco años, pero durante mucho tiempo de mi vida enseñé escritura creativa debido a una necesidad financiera. Y no solo debido a eso, sino también porque pensaba que no podía generar ningún daño. No creo en los talleres por distintos motivos, pero no pensaba que podía hacerles daño. Los profesores sí pueden generar un daño si erradican la individualidad y dicen “esto no funciona, no puedes hacer eso”. Pero yo preferiría que los estudiantes intentaran cualquier cosa que quisieran intentar y que trabajaran a partir de sus propios deseos y que luego intentaran que funcione. Los ayudaba a que este texto funcionara en lugar de decirles “no puedes hacer esto”. Así que no pensaba que pudiera dañarlos.

Y hay otros aspectos positivos, pero el peligro es que como escritor uno es siempre muy vulnerable, porque traes algo que te importa y lo lees en voz alta al aula y a los estudiantes les genera temor, tiemblan, y los compañeros de clase luego pueden parecer aburridos o prestar atención a otra cosa o tal vez digan “bueno, realmente no lo entendí”. A veces te pueden desalentar, a veces les encanta lo que leíste, pero eso también es peligroso, porque quién sabe por qué les encanta. Lo que intento decir es que requiere un esfuerzo enorme hacerle frente a la opinión pública de manera muy temprana, y la esta va a tener un efecto en ti. Sea una opinión correcta o no, puede tener efectos negativos.

Una estudiante, de hecho, una vez me admitió que ella ya hacía lo que yo sugería, o sea, que el material que más le importaba ella no lo mostraba a la clase. Lo que sí mostraba eran historias que estaban en proceso con las que pensaba que le podían enseñar algo, para saber si podía escribir sobre determinados temas.

BG: ¿Ejercicios?

LD: Sí, como un desafío para ella misma. Pero no era algo que le importara profundamente, de manera que no salía lastimada. Creo que eso fue una gran idea.

BG: Se protegía del público, siempre es una buena idea. Es difícil aceptar la crítica, especialmente en una etapa temprana. Hablando de la opinión pública y de la crítica, ¿te importa?, ¿te importan las reseñas?, ¿las críticas?

LD: Supongo. No sé, depende de quién las escribió, de qué dijeron, y depende incluso más de si tocan algo que me preocupa en secreto, como si repito algo demasiado o hay algún problema en mi obra, y luego critican justamente eso. Eso probablemente me desaliente un poco.

Estoy tratando de pensar. No las leo en detalle todo el tiempo. A veces mi marido las lee primero y él dice: “bueno, es una crítica positiva”. Pero me complace cuando a las personas que estimo les gusta lo que escribí. Eso es lo que me importa, cuando a mis amigos escritores inteligentes realmente les gusta algo. Eso es lo que más me preocupa.

BG: Y en relación a esto, escribiste sobre censura, sobre la censura interna, cómo a veces un escritor recorta algo o duda sobre lo que está haciendo. Como escritora mujer, ¿pensás que lidiás con tipos específicos de censura?

LD: ¿Me preguntas si he tenido que lidiar con mi propia censura?

BG: Sí, o la externa.

LD: No realmente. He tenido una autocensura, de manera básica, de algo que siento que uno no debería escribir, no debería decir o no debería publicar. Tengo cuadernos privados donde digo lo que quiero, pero hay un límite y siento que no todo el mundo debería decir cualquier cosa. Especialmente ahora, la mayor parte de mi vida no viví en la época en la que vivimos ahora.

BG: Sí, es incluso más difícil.

LD: En Estados Unidos no era así. Entramos y salimos de periodos muy malos. Estuve hablando con una pareja mayor que conozco en el pueblo, quienes vivieron durante la época de Joseph McCarthy, a principios de los cincuenta, cuando había una persecución antocomunista en Estados Unidos. Ahora es muy difícil para las personas, en especial para los escritores. Y los años de Trump, que tal vez regresen o no, porque vivimos en una época muy peligrosa, cambiaron a los Estados Unidos de manera profunda. Así que en esta época en particular intento no decir cosas negativas, partidarias o dañinas.

BG: Esto nos sucede a todos, no solamente en Estados Unidos, con lo políticamente correcto. Hay una censura que opera en el momento en

que escribimos algo. Es difícil deshacernos de eso.

LD: Bueno, existe la corrección política sincera y la no sincera. Pero creo que a nivel de la sinceridad, uno no quiere hablar de manera negativa sobre un grupo de personas. Eso es algo que Trump y sus amigos tildaron de *show*, dijeron que la corrección política era un *show*, pero no es así cuando surge del lugar más profundo.

BG: Por supuesto. Hablando de Trump y de Estados Unidos, ¿qué pensás de la situación actual de las humanidades en el sistema académico? Porque sé que hay una gran crisis.

LD: Sí, la crisis comenzó antes de Trump y creo que también sucede en el Reino Unido. Tal vez en todas partes, no sé. Hay un cambio y ahora se piensa que los jóvenes no deberían estudiar en la universidad algo que no genera dinero, que no los va a llevar a un buen empleo. Con la devaluación de las humanidades en la universidad, piensan que no es una época para expandir la mente y aprender ideas nuevas y debatir nuevas filosofías, se trata de entrenar para tener un empleo.

En Estados Unidos la situación de los préstamos de los estudiantes realmente afectó de manera terrible el estudio de las humanidades, porque si tienes una deuda enorme, como la que tienen muchos estudiantes, entonces no puedes darte el lujo de pasar un año viajando por Europa, como hizo mi generación, y luego encontrarte a ti mismo y decidir si quieres ser profesor de guitarra o algo. Entonces tienes que pensar de manera práctica. Así que los estudiantes a los que tal vez les hubiese gustado estudiar filosofía terminan teniendo un título de administración de empresas. Esto es muy malo y creo que eliminar la situación de la deuda de los estudiantes es una medida así podría cambiar todo.

BG: En Argentina tenemos un sistema de educación pública, la universidad creo que es una de las mejores cosas de nuestro país. Pero son tiempos muy exigentes para los estudiantes, se les exige muchísimo y eso genera mucha ansiedad. Y la ansiedad es el tema de nuestro festival.

LD: ¿Sí?

BG: Sí. Y como última pregunta, porque has sido muy generosa con tu tiempo, ¿cómo lidiás con la ansiedad como escritora y especialmente durante la pandemia? ¿Fue difícil para vos? ¿Cómo experimentaste esa situación?

LD: Estaba pensando en la ansiedad hoy. Tal vez de manera inconsciente recordaba que era el tema del festival. Creo que siempre opero en un ligero nivel de ansiedad y creo que es porque hay tantas cosas que quiero hacer, intento hacer o tengo en mi lista de cosas por hacer, que incluso cuando hago una, me siento incómoda por las que no estoy haciendo.

Me hiciste varias preguntas y voy a intentar responderlas todas. La manera en la que lidio con eso, cuando soy racional, no cuando soy ansiosa, es estableciendo prioridades, diciendo: “no puedo hacer todo al mismo tiempo, esto es lo que vas a hacer ahora y te vas a sentir bien porque lo hiciste, y luego vas a hacer otra cosa y te vas a sentir bien porque lo hiciste”. Intento manejar la situación de esa manera y funciona bastante bien.

Y me preguntaste cómo llevé la pandemia. Hablé con buenos amigos, aunque pasé por una situación bastante ridícula antes del fin de semana, porue intenté hacerme un test casero para ver a un grupo de amigos y salió positivo, pero yo no confiaba en este, así que me hice uno mejor y salió negativo. Pero todo esto me llevó muchísimo tiempo. Y uno de mis amigos, cuando finalmente lo vi, me dijo que estaba superando la pandemia de dos maneras en términos sociales. Una de ellas era que todos los viernes a la noche nos vemos durante una hora más o menos, de manera remota. Eso ha sido muy bueno, nos hemos visto más que cuando nos veíamos en persona. Y lo disfrutamos, siempre hay un tema distinto sobre el que podemos hablar. Y la otra manera era con visitas de su familia. Así que regresé a casa pensando en eso y me di cuenta de que tengo ambas cosas.

Además trabajo en la junta directiva de mi ciudad, así que tengo reuniones mensuales de manera remota. Debatimos temas, hacemos propuestas y también estoy en un comité más pequeño que trata la cuestión climática. Tenemos reuniones semanales y tenemos pequeñas tareas por hacer, cosas por investigar. Y me di cuenta de que hacía todas esas cosas porque las quería hacer, pero también porque ha sido una manera de tener compañía, de participar y de no sentirme aislada.

También tengo un jardín, soy muy ambiciosa con mi jardín. Estoy desarrollando un jardín de permacultura. Así que planto árboles frutales y cuido de muchas plantas. Todas esas cosas son

muy importantes, como involucrarse con otras personas y tener proyectos.

BG: Muchas gracias y esperamos tener más de tu obra traducida al español. Eterna Cadencia recién tradujo el primer volumen de ensayos y sé que habrá un segundo volumen sobre traducción.

LD: Sí.

BG: Y espero que pronto lo tengamos en español.

LD: Se va a publicar en inglés el próximo mes.

BG: Muy bien, ya lo leeremos. ¡Muchas gracias!

LD: ¡Gracias!



Cusk

En primera persona Rachel Cusk

Conversación con
María Sonia Cristoff

María Sonia Cristoff: Rachel, ¿cómo estás?

Rachel Cusk: Estoy bien, solo un poco aturdida por estos eventos a larga distancia, esta experiencia de viaje en tiempo y espacio, el aparecer en un país sin estar en ese país. Por ejemplo, tuve eventos en Australia y lugares a los que nunca he ido. Es más que una simple llamada telefónica.

MSC: Sí, hay algo que falta. Aunque por tu opinión sobre los festivales en *Prestigio*, no es algo que pareciera que extrañas, pero tienen cosas buenas.

RC: Sí. Es fácil satirizarlos, podría decirse, pero eso no significa que no los disfrute.

MSC: Sí. Muy bien. Planeaba hablar principalmente sobre tu obra. En Argentina hay varios libros tuyos y todos fueron traducidos por la misma editorial, Libros del Asteroide, que es española. Y me gustaría decir que es un tránsito muy bueno el que hacen las traducciones de tus libros, porque a veces no toleramos bien las traducciones hechas en España, para ser honesta, pero en tus libros, por suerte, para vos y para

tus lectores, funcionan muy bien. Entonces, lo primero que me gustaría preguntarte es sobre tu relación con las traducciones, si participás en el proceso o simplemente dejás que suceda.

RC: He leído algo sobre los traductores como figura de la cultura: son como una extremidad prostética o un trasplante de corazón, son un organismo fundamental que tiene que ser parte del proceso de escritura. Así que suelo trabajar mucho con los traductores: cuando desean que participe, lo hago, y soy muy amiga de algunos de ellos. Me parece que mi obra en esta etapa de mi vida es muy específica y sé qué es lo que estoy haciendo y diciendo en un grado muy alto, por lo que ese proceso de negociar, de intentar transferir esto a través de otra persona a otro idioma, es muy intrincado e interesante. En este momento estoy viviendo en París y mi francés está muy lejos de ser perfecto o siquiera ser bueno. Así que estoy experimentando la dificultad de autotraducirme en este nuevo mundo. Así que este increíble viaje intergaláctico que realiza un traductor con un texto me parece increíble.

MSC: Sí, pero ahora ¿estás traduciendo alguna novela? ¿Estás traduciendo algo específico? ¿O entendí mal?

RC: No, yo no estoy traduciendo, digo que tengo que traducirme a mí misma al hablar.

MSC: Ah, pensé que como mencionás tanto a Beckett estabas haciendo alguna especie de trabajo bilingüe.

RC: Es interesante porque una de las cosas que sentí es esto de empezar a existir de manera rudimentaria en un idioma nuevo. Sentí que estaba cansada de mi idioma, del inglés, y que había llegado al final de lo que pensé que yo era capaz de decir en inglés. Es casi como reencarnar, y reencarné en una niña francesa de tres años. Ese es mi nivel de francés. Así que es sorprendente producir estos nuevos sonidos y nuevas oraciones, es una oportunidad para una autoreinvención.

MSC: Es muy interesante, muy valiente. Me sorprende, me parece que es algo que guía tu obra, el hecho de que siempre estás buscando algo diferente que le da a tu narrativa y a todo tu proyecto una base muy experimental. Es decir, es una de las razones por las que me parece tan interesante. Creo que en tu novela más reciente, *Segunda casa*, que se publica en Argentina el año que viene, hay una frase que creo que sintetiza tu búsqueda, es decir, la búsqueda de tu obra. Es un momento en el que la narradora dice que tiene

la cualidad de un perro de excavar y excavar hasta encontrar una verdad dolorosa o para que una verdad dolorosa salga a la luz.

Estaba pensando en esta frase, observando con cierta distancia los libros que publicaste en español, y podría agregar, para que sepa el público, que en tu trilogía compuesta por *A contraluz*, *Tránsito* y *Prestigio*, y en un libro anterior que se llama *Despojos*, siempre indagás sobre algo muy específico intentando llegar al corazón de las cosas. Diría que en tu trilogía ahondás en lo que significa narrar en el siglo XXI. En *Despojos* es aún más evidente, porque el subtítulo indica que ahondás en el tema del matrimonio y el divorcio. Y en tu última novela hacés lo mismo con lo que significa ser una artista. Así que me preguntaba si este es un método para vos, un método de composición, que primero pensás en un tema o una de estas cosas donde querés excavar y a partir de ahí avanzás. ¿Cómo trabajás normalmente?

RC: Bueno, creo que mi proceso de escritura, mi proceso compositivo y mi percepción de las cosas es muy inconsciente. No es muy ególatra, no tiene nada que ver con la identidad, no soy yo diciendo cosas. Tiene que ver con la búsqueda de autenticidad y lo impulsa la conciencia del proceso mediante el que las cosas de un minuto a otro se vuelven inauténticas. Y creo que lo que yo hago es un camino en zigzag hacia la verdad, que mi impulso es intentar ver una realidad o la versión de los eventos que las personas conciben como real para atraparla en este desvío de la verdad. Me pregunto por qué sucede, cuál es la diferencia entre estas dos cosas, e intento corregirlo de cierto modo. Esto es lo que hago, por ejemplo, en relación a la identidad femenina, la feminidad, la domesticidad, todos los caminos en la vida sobre los que tuve la posibilidad de escribir: esa constante aparición de la artificialidad y la inautenticidad es una amenaza permanente y que me ha dado mucho trabajo por hacer.

MSC: Me pregunto qué querés decir con la verdad, porque sé que has leído mucha filosofía y psicoanálisis, al menos Freud. Pero, ¿qué querés decir con verdad cuando decís que tenés suficiente de esta verdad?

RC: Bueno, la verdad es una palabra bastante molesta.

MSC: Sí, es muy arriesgada.

RC: Cualquiera sea el término opuesto a falsedad o lo opuesto a lo inauténtico.

MSC: Sí. Entonces, ¿no pensás que lo falso está constituido por el sentido común?

RC: ¿Que la falsedad es lo mismo que el sentido común?

MSC: Sí, como si intentando llegar a la verdad nos opusiéramos al sentido común, porque eso es lo que veo en tu obra veo, que rompe estructuras, y por eso me parece que es tan experimental y audaz.

RC: Supongo que las personas reconocen, como un hecho privado, casi espiritual, la naturaleza de las cosas dentro de su apariencia. Hay una disonancia entre nuestro conocimiento privado, personal, perceptivo, y la narrativa, lo que se dice, lo que se acuerda, y hay diferentes acuerdos entre distintas personas y eso crea realidades diferentes. El efecto de la narración está presente no solo en la literatura, sino también en nuestras vidas, en cómo esa idea de una historia forma parte de nuestras acciones y de nuestra experiencia con el tiempo, nuestros sentimientos sobre el futuro y el pasado, y creo que es una conversación que se ajusta con ese concepto de narrativa. Como dije, no escribiría lo que escribo si pensara que soy una persona inteligente y que solo yo podría suponer algo así, sino que es una forma de comunicación con alguien que de hecho dirá “es lo que yo también sentí, pero no me permití percibir”. Creo que esa es una ambición común de cualquier escritor.

MSC: Pienso que tu hipótesis en la trilogía sobre la novela a inicios de este siglo está relacionada con algunas declaraciones que leí en tus entrevistas, como que el personaje está muerto y la trama no tiene sentido. Y es muy interesante la manera en la que das una respuesta a eso en tu trilogía. ¿Qué podrías decirnos sobre este proyecto?

RC: Creo que muchas veces cuando los escritores hacen declaraciones sobre por qué escriben, suelen decir que necesitamos historias. Y yo estoy totalmente en desacuerdo: no creo que necesitamos historias, creo que necesitamos lo opuesto a las historias.

MSC: ¿Qué sería eso?

RC: Bueno, como estaba diciendo, es corregir. No necesitamos historia, necesitamos realidad. Necesitamos saber cuál es la verdadera realidad y poder estar de acuerdo incluso de la manera más efímera o insustancial para que reconozcamos mutuamente lo mismo y comprendamos lo que se está intentando crear, que es un área de

común acuerdo en torno a la realidad. Pero para mí la narrativa es una forma aumentada y exagerada, fantástica, que a esta altura tiene un efecto adverso en la salud mental de la cultura y de las personas y su capacidad de lidiar con la vida que les ha tocado. Así que lo que necesitamos en este momento no son historias.

MSC: A veces, lo que los escritores dicen en las entrevistas, incluso en sus ensayos, no se manifiesta en su obra. Pero en tu caso no sucede eso, porque la trilogía intenta destruir o mostrar que la novela tradicional ya no tiene nada más que decir. Pero al mismo tiempo percibí como un señuelo de la narración, la narración anterior a la novela, para decirlo en términos de Benjamin: la narrativa aparece en las historias que escuchás en la sala de espera del doctor o en la peluquería, por esa atracción que tiene el ser humano por las historias.

RC: Sí, así es. Es lo que quería decir con respecto a mi idea de las historias y la narrativa. Tomé la *Odisea* como mi punto de partida y quería realmente volver al concepto de narrativa, que es un concepto maravilloso y hermoso de muchas maneras: es una manera de ver el mundo, una forma de autoexpresión, una manera en la que el individuo habla al grupo, le habla a la comunidad. Es un entretenimiento y también es completamente susceptible a la exageración, a cambiar un poco los hechos, lo que puede ser peligroso, porque se vuelve un principio rector. Así que para mí la alegría de escribir la trilogía fue colocar ese impulso nativo de vuelta en boca de las personas, las que hacen lo que siempre han hecho: contar lo que les sucedió y tratar de hacerlo más entretenido para la persona que los está escuchando. Ese es el comienzo y el fin.

MSC: Y lo lograste muy bien. Ahora mencionaste a Homero y no recuerdo dónde, creo que en una de tus obras de no ficción, mencionás a Sófocles y a Esquilo, y en *El trabajo de una vida*, donde escribís sobre maternidad, también hacés muchas citas de autores más contemporáneos como Flaubert, Proust, Edith Warthon y otros. Así que estaba pensando en cómo estas dos series de lectura operan en tu obra, en tu mente, cuando estás trabajando algo que tiene más que ver con el siglo XIX, es decir, la era dorada de la novela y aquellos textos más clásicos, porque veo una conversación entre estas dos series en tu obra. Quería pedirte que nos contaras un poco más sobre eso.

RC: No lo sé. Supongo que siempre me quiero ubicar dentro de la tradición. Creo que mi obra no es incomprendida, pero a veces se comprende de manera extraña como autoficción o autobiográfica, mientras que yo me considero una escritora clásica y me ubico dentro de la tradición. He sido alimentada por la literatura toda mi vida, dialogo con ella a través de mi obra, no hago las cosas totalmente aislada, y mi nuevo libro, *Segunda casa*, continúa esta conversación. Lo interesante para mí es que, a medida que avancé en mis propios conceptos, me he vuelto como alguien que crece y se va de la casa, he abandonado mi hogar literario, por así decirlo, y los textos y los escritores que utilicé, con los que viví, los que me ayudaron, con los que aprendí, parecen bastante distantes de mí hoy en día. Me encuentro en un lugar donde no hay un lenguaje, no se ha construido mucho, casi nada. Así que eso es algo muy interesante. Hay poco que pueda leer en este momento que me enseñe algo. Descubro que aprendo mucho más a través de las artes visuales y la música.

MSC: Sí, en tu última novela es posible entreverlo, porque hacés constantemente esta comparación entre los escritores y las artes visuales. El narrador tiene una especie de revelación a través de una obra de arte, se vuelve su obsesión porque le dice algo que no comprende del todo, pero al mismo tiempo le atrae. Así que creo que es una buena manera de explicar lo que te interesa en tu propia escritura. ¿Dirías que ahora tus interlocutores tienen que ver más con las artes visuales?

RC: Siento que el medio con el que trabajo está saturado de patriarcado y de maneras masculinas de ver el mundo (no solo masculinas, sino capitalistas, también burguesas) y como el lenguaje es una moneda tan corriente, tan democrática de cierto modo, tal vez la mayoría de las personas jamás consideran la medida en que son moldeadas por el idioma que recibieron para hablar, las cosas que tienen disponibles para decir, cómo está predestinado lo que dicen, la manera en que crecen. Mi objetivo en la vida y en mi obra, y siento que es algo que voy a luchar hasta la muerte, es transformar este medio en algo realmente diferente. Pero ¿cómo podemos hacer algo diferente? En la historia de la literatura, la experimentación y el radicalismo no afectan el cambio. Joyce escribió el *Ulises* hace más de cien años y la novela sigue siendo igual

de convencional que en ese momento. Las personas siguen escribiendo de la misma manera narrativas victorianas sobre el amor y describiendo cuartos. En cambio, en las artes visuales un cambio es un progreso del grupo, es un terreno que se gana y todo el mundo avanza en ese sentido, hay un progreso. Y en el caso de la literatura eso no sucede, permanece exactamente en el mismo lugar, aunque a veces una persona haga algo diferente.

MSC: Coincido con vos en que la mayoría de las personas escriben como si estuviéramos en el siglo XIX, como si las estructuras fueran inmutables, lo que no tiene que ver con el libro solamente, sino también con las estructuras narrativas, pero ¿no pensás que por lo menos aquí, en América Latina o en Argentina, tenemos un movimiento fuerte de muchos escritores que intentan cosas distintas? ¿Cómo ves eso? ¿Sucede en tu entorno?

RC: Siempre hay personas que intentan cosas nuevas, en la cultura angloparlante también se intentan cosas distintas, pero no cambian nada. Si Joyce no cambió nada, nadie va a cambiar nada. Son experimentos. Son excepciones.

MSC: ¿Decís que no cambia nada en el mundo? ¿No solo en la literatura?

RC: En la industria de la cultura. Las excepciones simplemente existen al mismo tiempo y se convierte en una elección del consumidor si vas a leer algo más interesante o no. Eso explica un poco la economía del lenguaje y lo que es un libro: el libro es algo democrático, no todo el mundo puede comprar una pintura, pero puedes comprar un libro o pedir prestado un libro, operan de manera muy diferente. Pienso que hay una intransigencia, una expresión literaria que no puede romperse. Tal vez se pueda romper en la poesía, pero no en la prosa, o al menos no en la prosa inglesa.

MSC: ¿Entonces pensás que a través de las artes visuales tenés la esperanza de que algo pueda romperse o cambiar?

RC: De que algo pueda liberarse. Por ejemplo, pienso en la abstracción, en cuán difícil es llegar a la abstracción en el lenguaje, como Beckett, a quien mencionaste, que llegó más cerca que muchos. Podríamos intentar dirigirnos hacia la abstracción, pero lograr que un lector participe de eso es algo muy distinto con el lenguaje que con las artes visuales.

MSC: Sí, por supuesto.

RC: Porque un libro solo puede existir cuando alguien lo lee. El lector debe crear el libro y no podemos crear algo que esté más allá de la comprensión.

MSC: Mencionaste que a veces tu trabajo es etiquetado como autoficción, aunque no sé cómo, porque no veo nada que se relacione con la autoficción. En *Tránsito* hay un pasaje muy gracioso en que la narradora oye a dos escritores en un festival literario debatiendo sobre la autoficción. Es un pasaje interesante porque está lleno de humor. Me gusta mucho tu sutil sentido del humor. Y estos dos hombres son etiquetados como escritores de autoficción aunque escriben cosas diferentes. Uno de ellos escribió una historia de vida extraña, digamos, o poco común, y el otro dedicó un volumen de mil páginas a tomar notas de las nimiedades de su vida cotidiana, como lo que come o lo que sea. Es un pasaje metaficcional en tus libros, que están llenos de ese tipo de pasajes. Me gustaría que nos cuentes un poco más sobre eso y cómo se relaciona con tu interesante declaración o hipótesis sobre autoficción, cuando dijiste, al menos en algunas entrevistas, que recurriste a la autoficción porque sentías que la novela ya no era el formato correcto para contar una experiencia femenina.

RC: Creo que lo que dije fue que al comienzo de mi carrera recurrí a las memorias para escribir sobre la maternidad y eso fue antes de esta llamada autoficción. Para mí fue un concepto más simple. Creo que lo que han hecho algunos autores como Sheila Heti con la autoficción es mucho más desafiante e interesante. Yo no estaba intentando necesariamente jugar con ese formato. Simplemente intentaba encontrar una forma que supuestamente representara mi experiencia personal, fuera o no mi experiencia personal, de hecho.

MSC: ¿Querés decir que no querías la ambigüedad de la autoficción?

RC: Sí, correcto. Porque para hablar sobre estos aspectos de la experiencia femenina necesitaba eludir o esquivar la reacción automática en la lectora femenina, o también en el lector, de que pudieran decir “eso no tiene nada que ver conmigo, no me siento así”. Pero de hecho no funcionaba, porque yo soy dueña de estas experiencias al decir yo, entonces el lector puede decir “bueno, ella se siente así, yo no me siento así, yo amo a mi bebé, adoro la maternidad, me fascina y ella se siente de otra manera”. Ese fue

un experimento que al final me llevó a descubrir cómo escribir la trilogía y no incluirme en ella. No me importa cuando las personas dicen que la trilogía es autoficción o una autobiografía y dicen “tú” en lugar de referirse a Faye, el personaje. No me importa realmente, porque al final lo que he hecho es ser clara con respecto a cuáles son los cimientos de mi escritura y de dónde proviene mi material.

Tú creas un libro a partir de cierto material y es mucho mejor si ese material te es cercano y lo conoces muy bien, son cosas que uno puede verificar. No importa quién soy o qué hago en particular o qué no hago, sino qué puedo hacer con este material que es mío. Y soy una mujer blanca, de clase media, de mediana edad, no soy otras personas, pero el material que tengo lo refleja y el decir que eso es autoficción me parece totalmente ridículo. El hecho de que no escriba sobre otras personas totalmente diferentes a mí, en otra parte del mundo, haciendo cosas sobre las que no sé nada, no quiere decir que no use mi imaginación. Como dije, soy muy clásica, muy convencional.

MSC: Yo no diría que sos clásica, perdón.

RC: Mi actitud con respecto a la forma es muy clásica.

MSC: Tal vez tu lectura.

RC: Sí, lo que intento hacer con eso. Creo que también se aplica a Beckett y a muchas otras personas que admiro que hicieron cosas nuevas y radicales.

MSC: Tal vez son clásicos como lectores, pero veo en Beckett y en tu escritura esta cualidad de agitar o excavar que te comentaba al comienzo. Pero no tenemos que estar de acuerdo en todo.

Mencionaste la imaginación y esto también es muy interesante, lo que hacés con respecto a la imaginación en tus libros. Una vez más, me gustaría contar un pasaje de uno de tus libros. En *A contraluz*, el primero de la trilogía, la narradora Faye viaja a Grecia a dar una clase de verano y les da a los estudiantes la tarea de contar qué vieron en el camino hacia ese lugar. Todos hacen la tarea excepto una persona, que está enojada y acusa a la narradora de ser muy mala profesora porque siempre pensó que escribir era algo relacionado con la imaginación y no estaba utilizando la imaginación para nada. Creo que toda la trilogía es una lucha contra esto de lo que tanto se hace alarde, el poder de la imaginación, esa originalidad a la que te oponés en tu novela

más reciente. ¿Qué papel juega la imaginación? O mejor, ¿qué papel juega la no imaginación?

RC: Creo que esa es una definición inmadura de imaginación. Que la imaginación es inventar cosas que no tienen nada que ver con lo que conoces, con nada en tu vida. Yo utilizo la imaginación, cada segundo de mi proceso de escritura estoy creando algo y eso requiere de imaginación, requiere poder concebir algo y eso es imaginar. El tipo de imaginación que este personaje menciona en el libro se asemeja mucho más a la pornografía, a una fantasía que creas en tu propia cabeza. Y supongo que muchas veces la escritura sucede en el medio entre esas dos cosas, pero hay una norma cultural, especialmente en Inglaterra, de que tienes que ser capaz de probar que tu libro no se trata de ti, que escribiste otra cosa, incluso si es considerado poco cortés utilizar algo de tu experiencia vivida o humana.

MSC: ¿Es una norma en el mundo angloparlante?

RC: Sí, en gran medida.

MSC: ¿Principalmente entre escritores hombres, tal vez?

RC: No, para ambos. El hecho de poder decir que investigaste, que inventaste cosas, te da un alto estatus.

MSC: Así que esto es altamente valorado.

RC: Sí. Eso no debe sorprendernos, porque si sigues por esa vía, llegas a Hollywood, hasta las películas. Las personas en el cine pueden tener experiencias extracorpóreas y se pueden perder en mundo que no tiene nada que ver con ellos. Así que todo el concepto de imaginación fue en gran medida deshecho, fue mal comprendido.

MSC: Hay otra operación narrativa que hiciste en tu última novela, que se llama *Segunda casa* y es narrada por una escritora llamada M, de una manera kafkiana. Ella vive en algún lugar, suponemos en Europa, con su marido, y tienen este segundo hogar, una segunda casa a la que ella invita a artistas porque necesita tener esta especie de conversación o experiencia intelectual, compartir la experiencia, porque su marido piensa que la felicidad tiene que ver con otro mundo en el que se conecta principalmente con la naturaleza. Al final del libro, vos, ahora podemos decir vos, escribís una nota diciendo que *Segunda casa* se escribió en conversación con una mujer llamada Mabel...

RC: Dodge Luhan. Mabel Dodge Luhan.

MSC: Ella no es conocida por aquí, pero entiendo que fue una mecenas de la cultura.

RC: Sí. En algún sentido fundó, no oficialmente, la idea de una colonia de artistas en Nuevo México, así que esta fue su visión, la de invitar a escritores y artistas a ese paisaje que consideraba muy propicio y espiritual.

MSC: Y ella invitó a D. H. Lawrence, aparentemente, porque escribió un libro sobre eso, y *Segunda casa* dialoga con ese lugar. Pensaba que esto también es uno de tus proyectos contra la imaginación, contra la definición común que suele tenerse de imaginación. Por ejemplo, ahora no necesito conectarme con las estrellas, solo necesito un libro con el cual poder conversar.

RC: Fue completamente lo opuesto, fue un producto de mi imaginación. No ha sido el mejor salto imaginativo que haya hecho, asumir algo sobre la identidad de esta mujer cuya voz me pareció muy poderosa e interesante, una antecesora herida y maltratada, una ancestral con voz de mujer. Su capacidad de provocar el menosprecio de otras personas no solo por lo que ella dice, sino por el producto de su escritura y de su existencia me pareció que se volvió un poder a esta distancia de la época en que ella vivió.

MSC: ¿Qué se volvió un poder?

RC: El hecho de que ella fuera menospreciada, de que su escritura fuera menospreciada. Tenía dinero, podía hacer lo que quería, pero su voz ha sido menospreciada. Y ella murió hace ochenta años y me parece, habiendo tomado distancia de ese tiempo, que este menosprecio se volvió un poder. Creo que es lo que sucede con las mujeres y mártires. Es una mártir de la causa de las mujeres que decían la verdad, así que me interesaba mucho resucitarla. Lo mismo con el espacio que ella creó, que es lo que estoy haciendo, utilizando ese lugar. No estoy escribiendo sobre ella o como ella, estoy utilizando ese molde tan particular que creó en su vida porque encontré allí tantas cosas que eran pertinentes y que eran verdad. Es difícil encontrar figuras femeninas auténticas en la cultura, pero en ella creí haber encontrado esa figura. Hacer eso fue un gran salto en la imaginación.

MSC: Muy bien, sí, porque se asemeja a tu propio sentido de la imaginación. Es así como las cosas cambian, comenzás a buscar distintas connotaciones de la misma palabra, pero aún recordás lo que todos entienden al respecto. Entonces, ¿de qué manera pensás que M se conecta

con ella, con su escritura, con lo que encontraste en este libro?

RC: No entendí la pregunta. M es el personaje del libro.

MSC: Sí.

RC: Ya, supongo que te referes a que ella está escribiendo el libro porque habla en primera persona.

MSC: Sí. ¿Cómo pensás que Mabel Dodge Luhan y su obra doalogó o afectó la creación del personaje principal en tu libro? Porque ella es quien habla todo el tiempo.

RC: Utilicé elementos de su estilo y, supongo, elementos de su perspectiva de la vida y de sus problemas que me parece que continúan abiertos, sin resolver, y las preguntas que hacía me parece que todavía no tienen respuesta. Me interesaba utilizar algunas de esas mismas estructuras y definitivamente utilicé la estructura dramática del libro. Tomé el material, lo corté y lo reacomodé para hacer algo distinto con él. Pero el problema principal fue mi material fundacional.

MSC: Solo para ir redondeando, una pregunta más sobre esto: ¿de qué manera M y Mabel Dodge Luhan conversan con la experiencia de las mujeres hoy en día?

RC: Lo que ella dice al final, su voluntad, su capacidad de lograr que las cosas sucedan por medio de la sola fuerza de voluntad. Eso es lo más cerca que ella puede estar del poder, pero es lo opuesto al poder. Es una fuerza, es agotarse a una misma en el intento de hacer que algo suceda. Ese es el punto central que identifiqué, esta burla que ella sufrió por ser una mujer que utilizó su fuerza de voluntad, porque no hay nada que una mujer tenga asegurado, no hay derecho hereditario que resulte en que ella tenga algún tipo de poder. Eso fue lo que vi y pensé que aún es verdad hasta cierto punto.

MSC: Una versión femenina del poder, que debería seguir ese camino.

RC: Sí.

MSC: Sí, muy bien. Creo que solo nos quedan cinco minutos. Hay algunas cosas más de las que podríamos hablar, pero prefiero preguntarte, ¿querés decir algo?, ¿agregar algo?

RC: Bueno, esa no es una buena pregunta para hacerme, porque soy muy tímida. Sí desearía que su festival hubiera sido una experiencia en persona. Toda esta separación es tan extraña. Me pregunto qué consecuencias tendrá que los

seres humanos no estén juntos como antes.

MSC: Bueno, quizás el próximo año, cuando tu nueva novela llegue a las calles y puedas viajar.

RC: Sí, ojalá.

MSC: Perdón, sé que esto no debería estar al final, pero realmente tengo mucha curiosidad sobre ciertas repeticiones en todos tus libros que leí. Terminaremos con eso. Esto es algo que pregunto solo por curiosidad, pero me di cuenta de que muchas veces mencionás pájaros, aparecen todo el tiempo. A veces aparecen como animales, pero otras veces hay muchas comparaciones con pájaros, con respecto al sonido de las voces y los rostros. Y también la natación, al acto de nadar. Estos dos detalles me parecieron tan interesantes y quería preguntártelo.

RC: En general las personas notan que hay perros en mis libros y creo que en todos los libros que he escrito aparecen perros. De los pájaros no me había dado cuenta. Y sí, la natación es una actividad importante para mí, simbólica a veces. Me interesa el simbolismo de esa acción: creo que es una imagen relacionada con la trascendencia y por eso la utilicé varias veces.

MSC: ¿Y te gusta nadar? ¿Sos una buena nadadora?

RC: Sí, me gusta nadar, nado mucho.

MSC: ¿Leíste el libro sobre natación de Al Álvarez?

RC: No, lo voy a leer. He leído su obra, pero no el libro sobre natación. Es una buena recomendación.

MSC: Te va a encantar. Bueno, Rachel, ahora no podemos ir a tomar algo, me gustaría que fuera así, pero tal vez en otro momento.

RC: En otro momento, tal vez, algún día. Muchas gracias.

MSC: No, gracias a vos. Nos vemos.

RC: Sí, adiós.



Gornick

Faros en medio de la oscuridad.

Presentación de Evelyn Erlij.

I La primera vez que escuché el nombre de Vivian Gornick fue cuando un editor con muy buen ojo literario me pasó un ejemplar de *Apegos feroces* para que escribiera algo en los albores del #MeToo. Lo devoré en una tarde y publiqué un artículo sobre siglos de frustración encarnados en esas señoras cascarrabias que todos tenemos en el árbol genealógico. Pensé en la abuela de Gornick, que pasó veinte años embarazada; pensé en Bess, su madre, una mujer brillante que se arrepintió para siempre de la vida doméstica que llevó. Pensé en mi bisabuela paterna, que decía aregañadientes que el amor

llega después del matrimonio, y en mi bisabuela materna, que se casó a los 15 años con un viejo al que sobrevivió por tres décadas. Sobre todo pensé en su hija, mi abuela, y en todas las mujeres hoscas que, como ella, pasaron sus días ancladas en los pocos metros cuadrados de una cocina. Recordé su risa quejumbrosa que nunca pude distinguir de su llanto. Me acordé de los palmazos, los gritos, el miedo.

Por primera vez sentí pena por ella en vez de rabia.

Si *Apegos feroces* se convirtió en un clásico contemporáneo no es porque sea un relato «honesto» —un adjetivo muy poco literario, por lo demás—,

sino porque nos enfrenta al amor más enfermizo de todos, a esa suerte de sumisión visceral, atávica hacia nuestras madres, y ante todo, nos lanza a la cara una verdad terrible: que a través de ellas casi todos conocemos por primera vez el amor, la decepción, el poder y la ternura, como dice Adrienne Rich. «Pensaba que el libro iba sobre cómo me convertí en mujer, pero realmente de lo que trata es de que no podía dejar a mi madre, porque yo me había convertido en mi madre», explicó Gornick alguna vez.

Publicamos la nota y después de unos días, el editor me pidió el libro de vuelta. «¿Ah, era prestado?», respondí con una risita nerviosa, mientras pensaba en el estado impresentable en que lo había dejado: lleno de rayas, destacados y muchos signos de exclamación. Así se leen, imagino, esos libros que parecen estar escritos especialmente para una, una sensación que menciono porque sé que Vivian Gornick, lectora crónica y apasionada, conoce muy bien.

A mi jefe no le quedó otra que regalarme su copia, y aunque no volví a abrir el libro en un par de años, guardé en la memoria esta frase: «La infelicidad tiene que estar viva para que pueda suceder cualquier cosa». La historia de las revoluciones, de los feminismos, de la humanidad entera podría explicarse con esa cita, pero también la de los pequeños triunfos personales. Pensé que las mujeres libres de hoy —o las que nos suponemos libres— somos fruto de la infelicidad o, mejor dicho, somos el último eslabón —pero no el final— de

una cadena de desdicha que se extiende al infinito hacia el pasado. El feminismo, en otras palabras, es una forma de rehabilitar el pasado.

Vivian Gornick me enseñó algo que después aprendí con Simone Weil: que nunca nos sacan de la cueva. Salimos de ella.

II

En *Cuentas pendientes*, el último libro de Vivian Gornick traducido al castellano, la autora cuenta que cuando era niña, su madre solía reprocharle que no tenía corazón, que cualquier día la iba a matar de la rabia. «Vas a acabar conmigo», reclamaba con los ojos y puños apretados. En una ocasión, dice, el enojo fue tal, que para castigarla le cortó un pedazo del vestido que usaría para el cumpleaños de una amiga. «Pasé una semana llorando y cincuenta años lamentándome por el incidente», confiesa Gornick, que no dejó de preguntarle toda la vida cómo pudo hacerle eso a una niña. La anécdota es hermosa porque luego, y después de mucha insistencia de su madre, se dio cuenta de que era un recuerdo totalmente inventado.

¿Cuántos traumas se sostienen en recuerdos falsos?

¿Cuántas barbaridades se cometen en nombre de esas ficciones con las que justificamos nuestras fallas?

Este año he estado en dos talleres literarios y en los dos hemos leído libros de Vivian Gornick. ¿Por qué? Me lo pregunté hace poco mientras se nos iba la vida discutiendo con mis compañeros algunos de los

ensayos de su libro *Mirarse de frente*, en los que se para frente a un espejo imaginario y divaga desde su experiencia en torno a la soledad, a la farsa del amor romántico o a la forma en que dejamos morir la escritura de cartas. Comentábamos que para Gornick no existen las palabras sagradas, que bajo su escritura demoleadora hasta el feminismo se convierte en un terreno pantanoso. Al día siguiente, la escritora que nos guía y nos da las lecturas tuiteó: «Ayer leímos los ensayos de Gornick y decíamos qué hermoso cómo historiza su pensamiento, sus cambios de opinión, algo que ni de lejos nadie se permite en Twitter».

Los ensayos reunidos en *Cuentas pendientes* son un buen ejemplo. En ellos, vuelve a libros que la marcaron en algún punto de su vida y que ahora releo con la lucidez que le ha dado el tiempo, un ejercicio en el que no sólo descubre nuevas lecturas e interpretaciones. Gornick reabre textos viejos de su biblioteca y discute con lo que subrayó y con lo que no, con lo que vio y lo que pasó por alto; se enfrenta y debate con la mujer que fue. Con la veinteañera que le prendía velas a Colette, con la universitaria que miró en menos a Joseph Lloyd Carr porque no estaba de humor para comprenderlo o con la joven que estaba segura de que jamás escribiría «gran literatura» hasta que llegó a Natalia Ginzburg, una de las escritoras que más la han marcado.

En esas mismas páginas, Gornick confiesa que una de las lecciones que aprendió leyéndola es que una nunca deja de ser una extraña para sí misma. Lo dice a sus ochentaitantos años, cuando

la vida ya le enseñó más de alguna lección, y en un mundo en que el exceso de confianza en sí misma es una virtud y una necesidad. Cuando le preguntan por lo judío en su escritura —cosa que hacen todo el tiempo—, yo respondería con este chiste: un judío jamás está de acuerdo no solo con los no judíos ni con otros judíos, sino tampoco consigo mismo.

En estos tiempos en que la prensa y las redes sociales están pobladas de predicadores de certezas, en que la identidad es una coraza cada vez más rígida, imagino que leemos a Vivian Gornick con tantas ganas porque nos recuerda que ser humano es ser falible, errático, voluble; que dudar y cambiar de opinión es una virtud, un deber, una necesidad para que pueda suceder cualquier cosa.

Para que pueda suceder la literatura, sin ir más lejos.

III

Alguna vez leí en un manifiesto del colectivo feminista Guerrilla Girls que una de las *ventajas* de ser una artista mujer es saber que tu carrera puede repuntar cumplidos los 80 años. Las tres décadas que pasaron para que *Apegos feroces* fuera traducido al castellano desde que se publicó en inglés, en 1987, son una prueba. ¿Así de lento avanza el tiempo para las mujeres? ¿Tuvimos que esperar hasta la cuarta ola para que nos llegara un tesoro de la segunda? Y aprovecho de preguntar: ¿Por qué nadie la interroga sobre lo que significaba para una mujer ensayista como ella aferrarse a la primera persona en los años 70, en un

mundo intelectual predominantemente masculino, que miraba con sospecha cualquier asomo de inteligencia en una mujer? ¿Por qué cuesta tanto poner las cosas en contexto?

Leo entrevistas que le han hecho en el último tiempo y veo que rara vez le preguntan por literatura tanto como por escritores cancelados, por las protestas feministas de hoy o si acaso es verdad que su madre la presentaba diciendo «Esta es mi hija. Me odia». Cuando le piden hablar sobre el feminismo de la cuarta ola, ella suele responder: «Nosotras reclamamos lo mismo hace cuarenta años». Y pienso en algo que dijo hace poco Martha Rosler, artista contemporánea a Gornick: que este presentismo, este afán por reinterpretar el pasado desde el presente no permite combatir los contragolpes de la historia. Que sin el pasado, estamos mal equipados para el futuro.

Llámenme ingenua, pero soy de las que piensa que el futuro sería un mejor lugar si se leyera más —y mejor— a Vivian Gornick.

Reducir su obra al feminismo o a la escritura autobiográfica es quedarse en la chimuchina de la contingencia y del relato confesional. «Los sentimientos no son el tema, la experiencia tampoco: todo eso es material crudo al que hay darle forma», le enseña a sus estudiantes, a los que nunca se cansa de decirles que no se trata sobre uno, sino sobre literatura. Sobre leer, releer y releerse tanto como escribir.

Vivian Gornick escribe desde sí misma no tanto para

entenderse como para *entendernos*. «Me uso como un instrumento de iluminación», ha dicho ella. Y eso son sus libros: faros en medio de la oscuridad de estos tiempos; recordatorios de que nunca dejamos de ser unos desconocidos para nosotros mismos. De que moriremos llenos de cuentas pendientes, de que escribir es al mismo tiempo una excursión hacia adentro y hacia afuera de la propia vida, como dijo alguna vez Lorrie Moore.

Wayne Koestenbaum escribió que cometemos una crueldad contra la existencia si no la interpretamos a muerte. En ese intento, diría —y no quiero sonar dramática, pero qué más da—, Vivian Gornick ha dado su vida como escritora.

Natalia Ginzburg

Vivian Gornick

Tolstói dijo en cierta ocasión que si le pidieran escribir sobre temas sociales o políticos, no desperdiciaría ni una palabra con el tema, pero que si le pidieran escribir un libro que al cabo de veinte años consiguiese que la gente riera, llorara y amara más la vida, a ese empeño sí que dedicaría todos sus esfuerzos.

Una escritora cuya obra me ha hecho amar más la vida es Natalia Ginzburg. Al leerla, como he hecho en repetidas ocasiones desde hace muchos años, experimento la euforia que provoca que te recuerden desde el intelecto que eres un ser sensible. Mi primera vez con ella me abrió los ojos y me hizo ver algo importante sobre quién era yo en el momento de esa lectura; más tarde, sobre quién o en qué estaba convirtiéndome. Luego, sin embargo, he vivido lo suficiente para verme como una desconocida —yo soy la primera sorprendida con la persona que he acabado siendo—, y leer a Ginzburg de nuevo me ha procurado tanto solaz como iluminación.

A los diez años la maestra levantó en alto una redacción mía ante toda la clase y afirmó: «Esta muchachita va a ser escritora». No creo que hubiera oído antes la palabra «escritora» y tengo claro que no sabía de qué estaba hablando, pero recuerdo que me sentí reconfortada y feliz al oírla aplicada a mí. Incluso entonces ya supe que lo que me había absorbido de esa manera en el momento de escribir la redacción

—es decir, al pararme a pensar con una pluma en la mano en cómo ordenar de la mejor forma posible las palabras sobre el papel que tenía delante— me había provocado algo que no había sentido con anterioridad: emoción. Cuando la maestra alabó lo que yo había escrito, volví a sentir esa emoción y decidí que seguiría «escribiendo». Lo que no sabía, imposible saberlo, era que me vería impulsada a continuar incluso aunque lo que escribiera no recibiera alabanzas y no tuviera particular efecto en nadie más que en mí misma.

Pronto la cosa avanzó hasta el punto de que la escritura se volvió fundamental en mi vida; o lo que es lo mismo, comprendí que, cuando me sentaba a escribir, el yo que albergaba un sinfín de angustias e inseguridades parecía disiparse. Allí, a la mesa con un papel delante, ahora los dedos en un teclado, absorta por completo en el esfuerzo de ordenar mis ideas, me sentía a salvo, centrada, intocable: a la vez emocionada y en paz, sin estar ya distraída, desconcentrada o ávida de cosas que no tenía. Todo lo que necesitaba estaba en la habitación conmigo. Yo misma estaba allí en la habitación conmigo. Nada más en mi vida —ni el amor, ni la promesa de riqueza o fama, ni siquiera la buena salud— estaría jamás a la altura de la sensación de estar viva para mí misma —ser real para mí misma— que me daba escribir.

Por supuesto, lo que pensaba escribir eran grandes novelas —novelas voluminosas, dramáticas y revolucionarias que harían que el lector amara más la vida después de leer mi obra—, y no tardé en descubrir que no tenía talento alguno para contar un relato fraguado íntegramente a partir de un paño imaginado. Cuando intentaba escribir tales historias, pronto me veía ahogándome en una verborrea de la que no lograba extraer nada con valor literario: la división de los párrafos era arbitraria, las frases tenían un eco de falsedad, las palabras yacían inertes en la hoja. Cuando escribía cartas, sonaba mucho más natural. Daba la impresión de que tan solo cuando mi yo no sustituto narraba, las olas consentían en distanciarse y yo conseguía andar por encima de las aguas: que es lo que siento cuando la escritura fluye.

¿Qué hacer? Tenía ya veintimuchos años y ni idea de cómo iba a escribir la gran novela americana cuando no era capaz de insuflar vida a nada medianamente ficticio. Hasta que leí el ensayo de Natalia Ginzburg «Mi oficio» y vi la manera de proceder.

Este ensayo analiza en profundidad el aprendizaje como escritora de la propia Ginzburg. Habla de cómo una niña talentosa sueña con escribir fantasías en prosa —voluminosas y operísticas—, pero no tiene ni la más remota idea de cómo abordar la misión de contar una historia, porque en realidad no sabe qué es una historia. Solo sabe que va a escribir frases maravillosas. Y así lo hace, con oraciones que describen castillos siniestros, jóvenes secuestradas, padres tiránicos, amantes torvos: «Yo no sabía nada de ellos salvo las frases y las palabras de las que me había servido con ellos». Seguidamente se enamora de las frases que cree que conseguirán atrapar esa historia siempre esquiva; y, después, de los personajes (meros títeres en realidad) de los que colgar la historia. Fragmento a fragmento, vamos comprendiendo que el propio ensayo, el que ha escrito Ginzburg y estamos leyendo, es un *Bildungsroman* en miniatura en el que la autora está enseñándose a madurar y a ocupar su lugar en el mundo como un ser humano que es escritor; esa es la historia.

Natalia Ginzburg (Levi de nacimiento) nació en 1916 en Palermo (Sicilia), pero pasó la juventud en Turín, donde su padre daba clases de anatomía en la universidad. Aunque se trataba de una familia bien, culta y liberal, en el hogar de los Levi reinaba la agitación, porque el padre era un tirano de puertas para adentro, la madre, una soñadora dócil, y los cinco hijos tenían propensión a la melancolía. Natalia estaba deseando salir de allí. En 1938, con veintidós años, se casó con Leone Ginzburg, un intelectual de origen ruso que escribía y daba clases y que, para cuando se casaron, se había convertido en militante antifascista. En 1941, condenado Leone al destierro, la pareja se mudó a un humilde pueblo del centro meridional de Italia, donde criaron a sus tres hijos. Sus nacimientos resultaron ser una experiencia tan asombrosa para Natalia que empezó a escribir los relatos breves que serían la génesis de los ensayos personales que acabarían encumbrándola como escritora. En 1943, tras la caída de Mussolini, los Ginzburg decidieron que ya era seguro volver a Roma: un error de cálculo que pagarían muy caro. A los veinte días de llegar a la capital, Leone fue arrestado y encarcelado en una prisión militar donde acabarían ejecutándolo.

En esos momentos a Natalia se le acumuló la vida a una velocidad de vértigo, y le sobrevino

una impetuosa necesidad de escribir de una naturaleza muy distinta a la conocida; de la mano llegó también una sensación de clarividencia que conmocionó su escritura y la hizo auténtica. El truco, entendió, estaba en fijarse estrictamente en la experiencia real de una misma y buscar luego la forma de que la escritura se amoldara a ella. Gracias a este valioso discernimiento, Ginzburg labró el estilo, de un minimalismo brillante, que habría de ser a partir de entonces el suyo: un estilo que compartió con casi todos los escritores europeos cuya formación fue la Segunda Guerra Mundial.

En 1961 Ginzburg publicó una novela —sí, se enseñó a escribir ficción— titulada *Las palabras de la noche*. El libro se abre con dos mujeres, madre e hija, que van de paseo. Una narra, la otra habla. Las frases se amontonan una encima de la otra, con un desenfado que roza la desconexión:

Dijo mi madre:

—Noto como un pipo en la garganta. Al tragar, me duele.

[...]

Mi madre dijo:

—¡Qué pelo tan bonito [el general], todavía, a esa edad!

Dijo:

—¿Has visto cómo se ha puesto de feo el perro?

[...]

—¿Cómo me habrá encontrado la tensión alta [el médico nuevo]? Yo la he tenido siempre baja.

Prosiguen estas banalidades, tanto en el diálogo directo como en la narración. Recuerdo pensar mientras leía:

«¿Quién es esta gente? ¿De qué hablan? Es un diálogo cansino, una situación anodina, ¿qué me importa a mí?». La segunda vez que leí la novela comprendí que en realidad esas personas estaban diciendo y haciendo cosas desconcertantes para sí mismas y los demás, pero el tono de voz que reviste la narración —difuso, ensoñado, casi anestesiado— estaba nublando la acción. Y entonces me vino: todo eso estaba sucediendo tras la Segunda Guerra Mundial. La guerra era la falla, la brecha, la terrible laxitud en el centro de una novela singular escrita por una autora que trabajaba teniendo muy presente la poesía que vive en el corazón de la catástrofe humana.

Sin embargo, fueron los ensayos de Ginzburg, que iban siguiéndole el ritmo a las novelas, los que me hablaron más de tú a tú; en su momento me parecieron escritos para mí. Allí en los ensayos nos encontrábamos con la construcción de un personaje narrador que, hablando desde la interioridad propia de su narrativa, adoptaba un tono y una posición ventajosa que eran lo suficientemente diferentes como para dotar de distinción modernista al arte clásico de hacer metáfora de la prosa ensayística. Cuando leí esos textos, ya incluso la primera vez, tuve la sensación de estar recibiendo una instrucción de una profesora magistral que estaba enseñándome cómo podía convertirme en la escritora que llevaba dentro.

Desde el primer momento entre mis favoritos estuvo el célebre «Él y yo», un ensayo en el que utiliza con fines literarios la vida con su segundo marido. En la superficie, un repertorio osado y divertido de diferencias maritales; en esencia, una demostración virtuosa de lo que *realmente* significa vivir con las decisiones circunstanciales que nos mangonean durante gran parte de nuestras vidas. Al fijar la mirada en una de las experiencias más infravaloradas de la vida, el matrimonio (históricamente celebrado, ceremoniosamente adorado, en el que, la mayoría de las veces, se cae sin ser consciente y solo queda ya soportarlo), vemos a la narradora intentando desenredar el nudo de un par de personalidades contrapuestas (la suya y la de su marido), adheridas la una a la otra por una situación que puede parecer infligida solo a la narradora: es él, él, ¡él quien causa todo el daño! Salvo porque, poco a poco, ella va comprendiendo lo cómplice que es en esa nefasta alianza. En cierto momento observa que, si bien lleva tiempo haciendo responsable al marido de maltratarla con su temperamento explosivo, hasta entonces no se ha percatado de que cuando él grita, ella refunfuña: «Si alguna vez descubro que es él quien se equivoca, se lo repito hasta la exasperación. Porque a veces soy pesadísima». Ha caído en la cuenta de que los gritos y los refunfuños forman entre ambos una dinámica que alimenta la ambivalencia causante de las irritaciones que caracterizan la relación.

Es el descubrimiento de su propia contribución a esa intimidad desastrosa lo que capta la atención de la narradora y lleva el ensayo a una conclusión sorprendente. Qué extraordinaria,

si nos paramos a pensarlo, esa necesidad acuciante de plegarnos a una forma que no es la nuestra, de racionalizar tomas y dacas de todo tipo, soportar una vida de placer y sufrimiento entremezclados, y todo con tal de no estar solos. Al lector se le desencajan los ojos conforme va calando en él la crudeza de ese círculo vicioso.

A mi entender, era crucial el descubrimiento de la narradora de «Él y yo» del papel que ella misma tenía en la complejidad que estaba explorando. Yo lo viví como el principio organizador oculto en el ensayo: el elemento que le daba dimensión y estructura, que lo elevaba al reino de la escritura dramática. De la mano de esa revelación, vino la única lección que necesitaba para impulsar mi propio aprendizaje.

Cuando escribimos narrativa de ficción, ponemos a trabajar a un elenco de personajes, y algunos hablan a favor del autor, otros en contra. Al permitirles a todos dar su opinión, el escritor logra una dinámica. En un ensayo, el escritor solo puede tirar de su propio yo sin sustituto posible. De modo que es al «otro» dentro de uno mismo a quien el autor ha de buscar y encontrar para lograr la dinámica necesaria. Es inevitable, pues, que el texto solo crezca cuando el narrador se involucra no únicamente en la confesión, sino también en la autoinvestigación; en definitiva, la autoimplicación. Al hacer un uso necesario del papel que ha desempeñado uno mismo en la situación —esto es, el papel de tu yo asustado, tu yo cobarde o autoengañado—, estamos dotando al ensayo de tensión narrativa. Esa iluminación fue el gran regalo que le hizo Natalia Ginzburg a mi vida profesional; esencial en la instrucción que yo necesitaba para perseguir el tipo de escritura para la que no solo estaba mejor dotada, sino que, además, en el ensayo personal podía abordar con el mismo cuidado por dar forma a una vivencia que el del escritor de narrativa cuando se propone explorar la vida interior de los personajes de una novela o un relato.

La preocupación pertinaz de Ginzburg, como la de cualquier escritor que se precie, siempre ha sido la de identificar los conflictos de nuestro fuero interno que nos impiden comportarnos con decencia los unos con los otros. Al igual que Montaigne, no teme en absoluto utilizarse a sí misma como el espécimen por excelencia, y aborda su propia evolución lejos de ese sentido de solidaridad humana plagado de faltas que ha visto operar en su propia piel, incluso cuando

empieza a pensar seriamente en el comportamiento de los demás. En su conjunto, los ensayos de Ginzburg pueden a veces parecer un auténtico peregrinaje, puesto que la narradora de esos textos explora el precio que hay que pagar por una manera poco común de verse a una misma.

«En el centro de nuestra vida está el problema de nuestras relaciones humanas: en cuanto tomamos conciencia de él, es decir, en cuanto se nos presenta como un claro problema, y no como un sufrimiento confuso, nos ponemos a buscar sus huellas y a reconstruir su historia a lo largo de toda nuestra vida». Así comienza «Las relaciones humanas», un ensayo que logra hablarnos con conocimiento de causa, justamente porque el impulso narrativo lo proporciona la brillante investigación de la narradora en su propia historia emocional.

Ya de entrada nos confía que le ha llevado casi toda la vida concienciarse de la seriedad de lo que está a punto de explorar, y sin duda le llevará el ensayo entero comprenderlo con más enjundia. Se nos prepara pues para aceptar que ella va a escribir como si pensara cosas en voz alta sobre la marcha. Y, ah, sí, además lo hará en primera persona del plural porque sospecha que esa es la mejor forma de que sus lectores se vean reflejados en sus hallazgos.

Empezando por la violencia emocional del hogar en el que se crio, Ginzburg recuerda lo mucho que sus hermanos y ella se enfadaban por los gritos que sus padres se pasaban la vida intercambiando y por esa casa siempre presa de los furibundos cambios de humor del padre. La necesidad de autoprotección les exigió cultivar una distancia emocional que, a su debido tiempo, terminaría pasándoles una factura importante. En la adolescencia Natalia empieza a sentirse irreal para sí misma, y pronto se convierte en una persona beligerante de «rostro de piedra» para quien todo el que la rodea se vuelve asimismo irreal: «A veces nos pasamos la tarde entera en nuestro cuarto, pensando; con una vaga sensación de vértigo nos preguntamos si ellos existen de verdad o si somos nosotros quienes los inventamos. [...] ¿No podría ocurrir, acaso, que un día, al volvernos de repente, no encontráramos nada, ni nadie, que asomáramos la cabeza en el vacío?».

A su debido tiempo, esta todopoderosa sensación de distancia espiritual le permitirá darse el capricho y el placer perverso de ejercer la

crueldad contra los demás: «El amigo que hemos dejado de ver sufre por nuestra causa [...]». Lo sabemos, pero no tenemos remordimiento alguno. Por el contrario, sentimos una especie de sordo placer, porque si alguien sufre por nuestra causa, es señal de que en nuestras manos tenemos el poder de hacer sufrir, nosotros, que durante tanto tiempo nos creímos débiles e insignificantes». Y ahí lo tenemos: el delito de la irrealidad emocional que la perseguirá siempre, tanto en la vida como en el trabajo.

Se hace mayor, se casa y tiene hijos, y entonces, por primera vez, experimenta una angustia visceral: «Jamás habíamos sospechado que pudiéramos sentirnos tan atados a la vida por un vínculo de [...] ternura desgarradora». Se abre una fisura en su armadura. Cuando llega la desolación —y lo hace con la guerra y la pérdida de su joven marido, la muerte que llueve desde el cielo, hijos abandonados en los escombros—, ella se ve participando, y esto le resulta de lo más inesperado, en una hermandad de sufrimiento: «Aprendemos a pedir auxilio al primero que pasa» y, luego, «aprendemos también a prestar auxilio al primero que pasa». Esta experiencia resulta transformadora. Ahora, por fin, se siente real: «Por aquel breve momento que un día nos tocó vivir [como si] tal vez mirásemos la tierra por última vez». «Hemos encontrado un equilibrio en nuestra vida oscilante». A partir de ese momento, «mirar al prójimo con una mirada siempre adecuada y libre, no con la mirada temerosa o despreciativa del que siempre se pregunta, en presencia del prójimo, si será su amo o su siervo».

Pasan tantos años que nuestra narradora vive para comprender que cría cuervos, y entonces su sabiduría así como su ensayo se completan: «Ahora somos tan adultos que nuestros hijos adolescentes comienzan a mirarnos con ojos de piedra [...]. Sufrimos por ello y nos lamentamos [...] aunque sepamos demasiado bien cómo se desarrolla la larga cadena de las relaciones humanas, su larga parábola necesaria, todo el largo camino que nos toca re- correr para llegar a tener un poco de misericordia».

¡Ay, esos ojos de piedra! *Léxico familiar* son las memorias que Ginzburg escribió cuando, a sus cuarenta y siete años, sintió que tenía el dominio suficiente de su arte para hacer justicia a la historia que *todavía* quería contar: el origen de esos ojos de piedra.

«Cuando yo era pequeña y vivía en casa de mis padres —empiezan las memorias—, si mis hermanos o yo volcábamos un vaso encima del mantel o se nos caía un cuchillo, mi padre tronaba: «¡No hagáis groserías!». Si mojábamos el pan en la salsa, gritaba: «¡No rebañéis los platos! ¡No hagáis mejunjes!». [...] vivíamos siempre con la pesadilla de los arrebatos de mi padre, que explotaban de repente y casi siempre por los motivos más nimios: por un par de zapatos que no encontraba, por una bombilla fundida, por un ligero retraso en la comida [...]».

El padre irascible, un hombre con una insatisfacción inconmensurable y un temperamento que lo hacía saltar a la mínima, brama a lo largo de las memorias dando órdenes arbitrarias —sentaos derechos, no os pongáis a charlar con desconocidos en el tren o en la calle, no os quitéis los zapatos en el salón o no os calentéis los pies en la estufa, no os quejéis de sed, cansancio o dolor en los pies mientras caminais por las montañas—, sin razón aparente, más allá de una necesidad casi demencial de ejercer poder sobre una esposa y unos hijos machacados. Durante todo el libro no lo vemos nunca como otra cosa que la suma de sus incapacidades, un déspota de puertas para adentro responsable de que un grupo entero de gente se pase los años vagando, apresados dentro de sí mismos, decididos únicamente a sobrevivir a la angustia que sienten en presencia del padre o, en la misma medida, al alivio que experimentan en su ausencia.

La madre, por su parte, forzada a un atonamiento infantil, vive con unas anteojeras puestas, sin mirar ni a izquierda ni a derecha, solo al frente, a cualquier pequeño placer que tenga a su alcance, casi siempre el que extrae de estar con sus hijos: «Gino también es guapo —decía entonces mi madre—. ¡Qué simpático es Gino! ¡Mi Ginetto! A mí me gustan solo mis hijos. ¡Yo me divierto solamente con mis hijos!».

Lo que deja a Natalia, la del comportamiento cada vez más de cara de piedra, en un lugar donde no se siente del todo alienada, pero desde luego tampoco arraigada. Nos hace saber con bastante desenfado que ella es la única hija por la que la madre siente afecto, pero con la que apenas intima: «Cuando Paola se casó, mi madre lloraba a menudo, porque ya no la tenía en casa. Mi madre y Paola estaban muy unidas y se contaban siempre muchísimas cosas». En cuanto a ella, nos confía sobre su madre: «No

sentía tantos celos de mis amigas [...]. Ni sufrió tanto cuando me casé como sufrió y lloró cuando se casó Paola. Tampoco tenía conmigo una relación de igual a igual, pero en cambio era maternal y protectora, y no me echó de menos en casa, porque yo, como decía ella siempre, “no le daba cordel”».

Tampoco parecen intimar con ella ninguno de sus cuatro hermanos, que seguirán siendo tan impenetrables los unos para los otros —indiferentes o distraídos— en la madurez como al parecer lo fueron en la infancia. Cuando se reúnen de mayores, lo único que tienen en común es una deprimente diversión basada en el pasado compartido: «Nos basta con decir “No hemos venido a Bérgamo a hacer campamento” o “¿A qué apesta el ácido sulfhídrico?” para volver a recuperar de pronto nuestra antigua relación y nuestra infancia y juventud, unidas indisolublemente a aquellas frases, a aquellas palabras». Con las novelas, sabemos que la historia es la de unas vidas corrientes que están atrapadas en una cultura asolada e intentan lidiar con las consecuencias. Con las memorias, la cultura asolada es la familia en sí, más que la época en la que vive. Pero, en ambos casos, la protagonista se ve como vagando en un desierto emocional que le da a la escritura ese halo de irrealidad. Para remachar lo dicho, las memorias están llenas de esa división de párrafos deshilvanada que distingue a la novela modernista:

Cuando [Alberto] venía de vacaciones a casa contaba que el día que comían tortilla de pronto sonaba la campanilla y a continuación entraba el director en el comedor diciendo: «Advierto que la tortilla no se corta con el cuchillo». Después volvía a sonar la campanilla y el director desaparecía.

Mi padre ya no iba a esquiar, decía que era demasiado viejo. Mi madre siempre había dicho: «¡Endiablada montaña!», pues como no sabía esquiar se quedaba en casa. Pero ahora le disgustaba que mi padre no esquiase.

El tono de voz es la clave; el tono, el lugar insólito en el que la narradora parece apostarse, y el punto de vista, más insólito aún, desde el que contempla su propia evolución psicológica; es lo que me dice que Ginzburg está escribiendo para hacerme saber que también ella es una extraña para sí misma.



Cabezón Cámara

Corazón delator.
Presentación
de Marcela Aguilar.

Al otro lado del zoom, Gabriela Cabezón toma mate y acaricia a uno de sus perros mientras la pantalla se tambalea peligrosamente. Atrás, la luz de la tarde sugiere un huerto, uno pequeño, rodeado de muros de ladrillo a medio estucar. Hay también unos techos de lata y zinc, unos pilares de madera, la sensación adormilada del verano en un barrio antiguo a las afueras de Buenos Aires.

Gabriela Cabezón se revuelve el pelo corto, medio canoso, mientras explica dónde está, hace cuánto que vive allí, por qué le gusta ese lugar de gente antigua y lenta que compra en el almacén que está a dos cuadras, que cría gallinas y

(la conexión de internet se interrumpe un segundo)
muy tranquilo
(...)

La imagen congelada de Gabriela Cabezón vuelve a animarse. Habla de las ganas enormes que tenía de viajar a Chile, de la cantidad de charlas que ha tenido que dar a distancia, sentada ahí mismo en su mesa de la cocina, y de lo extraño que es hablar así, como al vacío, sin saber quiénes están mirándote, sin sospechar qué estarán entendiendo de esto que dices.

La cátedra empezará en unos minutos.

*

Gabriela Cabezón Cámara

estuvo nominada al Booker Prize con *Las aventuras de la China Iron*, una reinterpretación del *Martín Fierro*, ese clásico del *western* argentino que llaman gauchesca. En la historia de Cabezón Cámara, la protagonista es la China, la mujer de Fierro, la abandonada, que ahora decide subirse a la carreta de una tozuda señora escocesa y recorrer la llanura en busca de otra vida.

Aunque es su libro más conocido, partir por él es entrar en la película de Gabriela Cabezón a mitad de metraje. Antes están *La Virgen Cabeza*, *Romance de la negra rubia* y *Le viste la cara a Dios*, todas historias de chicas atrapadas en sitios oscuros y asfixiantes que encuentran formas de salir a la superficie y respirar.

Con la *China Iron*, Gabriela Cabezón se sitúa en otro paisaje, en uno inmenso. El viaje de su protagonista por las praderas argentinas en plena época de colonización es una forma de abrazar esos espacios y devolverlos a su momento inicial, cuando todo era posible.

Las aventuras de la China Iron habla de la fluidez de género, por supuesto, y también cuestiona la representación de la mujer en la literatura y en la historia argentina. Sobre todo esto le han preguntado a su autora en muchas entrevistas. Sin embargo, la novela tiene una dimensión ecologista y anti desarrollista que anuncia la trayectoria que han tomado las reflexiones de Gabriela Cabezón en el último tiempo.

De eso habla en su cátedra. De pueblos originarios, de mujeres artesanas, de

crisis ambiental, del modelo económico global que hace insostenible la vida en este planeta.

Gabriela Cabezón está dedicada a denunciar el daño que las grandes empresas extractivas hacen a los ecosistemas. Habla de la destrucción del Amazonas como de un genocidio. Es como si oyerá latir el corazón de un animal enfermo, de un moribundo. Le duele y sufre. Aún no sabe bien cómo escribirlo.

*

Apuntes sobre Gabriela Cabezón: estudió Letras, da talleres, hizo una pasantía en Berkeley, fue editora de Cultura en *Clarín*, ha escrito para *Anfibia*, *Página/12*, *Fierro*. Es feminista, es activista, es. Los rótulos se superponen, se desgastan, caen. Qué es eso del canon literario, dice, quién dice que la ciencia ficción es un género menor, quién anda por la vida con tantas certezas si la vida es un caos y qué me dices de la pandemia. Gabriela Cabezón sonríe —es un anochecer cálido en Buenos Aires— y se despide ya medio en penumbras.

Ni uno ni dos **ni tres: miríadas.**

Gabriela
Cabezón Cámara

“Es lo ancestral proyectándose hacia el futuro”: lo dijo hace una semana en una muestra de arte en Santa Victoria Este —un pueblo árido, polvoroso y pobre en la frontera de Argentina con Bolivia— un grupo de artesanas del grupo Thaí. Se referían a su propia actividad como tejedoras o artesanas. No les gusta que les digan artistas, no terminé de entender por qué, cómo le suena la palabra “arte” al pueblo wichí, tan reciente, y trágicamente —por supuesto, como siempre— en contacto con el mundo “blanco”. Occidental, mejor, digamos, que acá no se trata de tonos de piel la cosa. O no solamente. Hablaban de su arte. Sus tejidos, para decirlo como les gusta a ellas que son las autoras aunque, de alguna manera, reniegan de cualquier autoría: se quieren muchas, se quieren juntas, se quieren todas. Construyen, despacito, como sorprendidas de poder tener alguna siendo indias y mujeres, una autoridad colectiva. Hablan en voz muy baja. Y mirando para algún lado que no enfoca en los ojos de nadie. El día de la muestra, además, hablaban en lengua extranjera, la de los colonizadores, la nuestra. “El idioma”, como llaman al propio, el wichí, es solo para su pueblo. La mirada a los ojos, para la gente que ya conocen. No sé por qué les cuento esto: quizás porque me pidieron que hablara, que dijera algo, sobre mi propia escritura. Y entonces pensé en momentos inaugurales. No sé, tampoco, por

qué pensé en momentos inaugurales y no en los del proceso o los finales; por ahí es porque la corrección me aburre. Así que me quedo con eso liminar, esa cosa como de aurora, eso que alumbra, o da a luz, un principio. Y este viaje al monte chaqueño, el “Chaco duro”, fue inaugural para mí. No sé si para mi escritura. Por ahí sí. O no. No me importa eso ahora. Así que voy a arrancar contándoles esto: fui al Chaco duro. Conviví con una comunidad wichí en el medio del monte. O ex monte, más bien. Pasé, también, un día en una ciudad, Salta, con dos de las tejedoras de Thaí, la agrupación de 200 mujeres wichí que se juntaron por eso de que la unión hace la fuerza. Lo ¿escribió? Homero, hace tanto: “Nace una fuerza de la unión de las mujeres, aunque sean débiles; y nosotras somos capaces de luchar con los valientes”. Esa multitud que llamamos Homero escribió, o recitó, “hombres”, pero queda claro que acá estamos hablando de mujeres capaces de luchar. Unas guerreras de voces bajas y miradas tímidas. Antes de eso, antes de llegar a las comunidades, recorrí medio país, de Buenos Aires a la frontera con Bolivia. Vi eso que había leído tantas veces: el desmonte. Lo escuché. ¿Saben a qué suena el desmonte? A nada. A muerte. A transferencias millonarias online. A viento agitando la tierra. A cuentas off shore. Es un silencio espectral con tornaditos de polvo. Como en las películas viejas de cowboys. En el monte, en lo que queda de monte, el ruido de la vida es atronador: grabé conversaciones que apenas se escuchan; el escándalo de los pájaros se impone a todos los demás sonidos. Monte, en wichí, se dice Thaí. Las mujeres de Thaí, las tejedoras, tienen que caminar cada vez más para llegar al monte. “Está más lejos”, dicen. “No hay más”, dicen. Hablan del chaguar, la planta fuente del material de sus tejidos. O de los animales que solían comer. O del agua que solían beber. No hay más, el monte se aleja, se alejan los ríos. ¿Adónde se van el monte y los ríos? A los bolsillos de unos pocos empresarios. “Los chinos”, me dijeron en una comunidad y no pude averiguar a qué chinos se referían, que se están llevando el palo santo. Los ganaderos de cualquier lugar del mundo y los fabricantes de soja de todas partes. Las fábricas locales de leña y carbón. Es tan barato incumplir la Ley de Bosques de mi país que se tala quebracho para que los argentinos podamos hacer asado. Como si no tuviéramos otra cosa para hacer fuego. Entonces el monte se

aleja, se va para los ricos y la muerte. Lo llevan hecho cadáveres en camiones. La tierra se vuela. El calor aumenta. Algunos se compran una mansión en Miami. O en Punta del Este. Imagino que otros en Londres o Beijing. No hay más agua, animales, plantas. En el verano de 2020, se moría un nene wichí por día. De desnutrición. De agua contaminada. Les talaron los árboles. Les alambraron lo que queda de monte. Les contaminaron los ríos. Les hicieron imposible la vida que llevaron por siglos y siglos. La vida que quieren seguir llevando: “Necesitamos caminar libremente”, me dijo una de las tejedoras, “poder caminar por el monte”. Y, de paso, los que se compraron las mansiones o las criptomonedas o los yates, liberaron a la atmósfera gigatoneladas de carbono, los que almacenaban los bosques y el suelo. Ocho millones de hectáreas se talaron en Argentina del monte chaqueño en los últimos treinta años. Algo así como la décima parte de la superficie de Chile. Todo para juntar rápido algunos millones de monedas y después salir corriendo, al más puro estilo imperio: la tierra es pobre, el monte existe porque sus árboles y plantas y animales tuvieron miles de años de adaptación, si se la desmonta se vuela la tierra, en unos pocos años le van a extraer todo lo que tiene para darle a la agroindustria. Se van a ir y van a dejar, como suelen, un desierto. Una legión de muertos de hambre. Y un sol que raja la tierra. Literalmente. Algo así como el paraíso que imaginó Tomás de Aquino, uno de los padres de la Iglesia. Dado que el mundo fue creado “como habitación para el hombre”, determina el clérigo, después del Juicio habrá cambios. “En la innovación del mundo, tendrán mayor claridad y luz los astros del cielo, y por reflejo también los cuerpos de la tierra; no todos igualmente, sino que cada cual según su actitud. Entonces ya no habrá necesidad de animales ni de plantas, porque ellos fueron creados para conservar la vida del hombre, y el hombre entonces será incorruptible”. Parece que el paraíso de Tomás de Aquino es un desierto. El futuro de estos campos de soja. El presente de una gran parte del Gran Chaco. Parece que los wichí viven, ay de ellos, en el paraíso. Parece que Occidente está vomitando, desde su voracidad asquerosa, insaciable y genocida, paraísos para la mayor parte de la humanidad. Qué generosos. Guárdenselos para ustedes, amos del mundo. Nadie se los merece más.

Unas líneas atrás hablaba de los momentos liminares. De los principios hablaba. Y, claro, de los finales: nada empieza de la nada. Para que algo empiece de alguna manera se tiene que terminar otra cosa, tiene que encontrar algún límite otra cosa. Algo así me pareció ver en el monte: primero, un mundo que terminaba de morir. Después de unos días de estar ahí, un mundo que empezaba a renacer. Probablemente las dos cosas estén pasando juntas. En las mujeres de Thañí, y en sus hijitos, en algunos de sus compañeros, creí ver un mundo que empieza a renacer. Eso que ellas decían para definir su propio arte, “Es lo ancestral proyectándose hacia el futuro”, para hablar de las transformaciones que le están haciendo a su arte tradicional, de sus nuevos diseños, del chaguar que se aleja pero todavía hay un poco, del plástico reciclado que empiezan a usar como hilo, de la unión que hace la fuerza. De sus caras cuando vieron el video de Elisa Loncón Antileo vestida con el traje tradicional de las mujeres de su pueblo y hablando a medias en “el idioma”, mapudungún, y a medias en castellano. De su emoción. De la decisión inmediata que tomaron: tenían que participar de una mesa en un museo de arte de Salta al día siguiente. Pensaban ir en jeans y remeras. Pero no: fueron a una sedería, compraron tela, y se pusieron a coser las polleras largas, estampadas y coloridas que usan las mujeres en sus comunidades. Quién sabe qué otras decisiones seguirán a esa. Cómo defenderán lo que queda de monte: ni ellas, ni su pueblo, ni el chaguar, ni sus hijos, ni nosotros podemos existir sin los bosques y sus animales y su plantas y sus ríos. Somos agua. Millones de bacterias. Somos aire. Carne de la carne de la Tierra. Y vida de la vida de la Tierra. Quién sabe cómo van a defender el monte. Quién sabe cómo vamos a defenderlo nosotros también. Tenemos que inventar formas nuevas. Es urgente. Algo nace de acá del hambre, de la urgencia, de las ganas de presente y futuro, de la fuerza de las alianzas y de la determinación clara del enemigo.

¿Y qué tiene que ver esto con la literatura? No lo tengo tan claro. De hecho, es una pregunta, una exploración, algo que me gustaría que pensáramos en alegre montón. No está de más historizar un poco la institución: como dice Yásnaya Aguilar Gil, —lingüista mixe, pueblo originario que habita en Oaxaca, México—, en su artículo

“Canon, rituales y memoria”, la literatura es apenas una de las formas que la función poética del lenguaje toma en las lenguas de Occidente.

Además de cumplir con otras funciones universales, las lenguas del mundo son utilizadas por sus usuarios para realizar la propia forma que toma el mensaje que se comunica. Más importante que el mensaje es su forma. Durante la creación de los textos generados al ejercer la función poética de las lenguas, se percibe que la materia misma, la forma, se utiliza de un modo extraordinario. Los mecanismos para llamar la atención sobre la forma y no sólo sobre el mensaje son distintos de lengua a lengua, de cultura a cultura. Los métodos utilizados para torcer la forma ordinaria de la lengua cotidiana y dar el efecto de tiempo sagrado lingüístico forman parte del inventario de la poética de cada lengua.

Y da ejemplos. Tomemos uno:

En el caso rarámuri, Ana Cely Palma, nieta del afamado compositor y violinista tradicional Erasmo Palma, plantea en su ensayo Mirada interior que “el escritor chabochi escribe para ser reconocido como escritor, hay en él la búsqueda de la fama. El escritor mestizo habla de su propio dolor y preocupaciones. El que habla es un sujeto lírico que necesita admiración y cuidados”. Por contraste, describe que el “escritor rarámuri no se imagina a sí mismo como escritor. Su primer oficio es cantar y cantar es un acto comunitario cuyo servicio nadie cuestiona porque es tan necesario como otro cualquiera”.

Una forma entre otras formas, entonces, la nuestra. Y tan llena de rituales, o “usos y costumbres”, como todas las demás. No es la única forma. Seguramente, tampoco la última. Ojalá. Y por ahí estoy hablando sobre los wichís y los rarámuri y siguiendo a una lingüista mixe porque qué mejor evidencia de que no hay un solo mundo que el pensamiento de los pueblos amerindios. Acá voy a seguir a un antropólogo de Brasil, Edoardo Viveiros de Castro. Él dice, más o menos, estoy resumiendo brutalmente, que según las culturas amerindias no existen cosas y un punto de vista sobre las cosas, que las cosas —las montañas, los yagaretés, los seres humanos— son un punto de vista y esto siempre es consistente con sus cuerpos, con sus intenciones

de supervivencia —intereses, podríamos decir también— y con los afectos entre los cuerpos de todos. Como que hay un transfondo de humanidad en cada ser. Esto, tal vez, podría ponerse en evidencia comparando cosmologías. En el génesis de la Biblia hay un dios solo haciendo el mundo. En el Ayvú Rapyta de los guaraníes, hay un ser que crea desde su corazón pero no está solo: hay con él, en ese primer momento del mundo y tan increados como él mismo, un colibrí y una palmera. Déjenme que les lea un fragmentito, es tan hermoso:

De la divina coronilla excelsa las flores del adorno de plumas eran (son) gotas de rocío. Por entre medio de las flores del divino adorno de plumas, el pájaro primigenio, el Colibrí, volaba, revoloteando. Mientras nuestro Primer Padre creaba, en curso de su evolución, su divino cuerpo, existía en medio de los vientos primigenios: antes de haber concebido su futura morada terrenal, antes de haber concebido su futuro firmamento, su futura tierra que originariamente surgieron, el Colibrí le refrescaba la boca; el que sustentaba a Ñamandui con productos del paraíso fue el Colibrí.

Hay, acá, en el primer principio guaraní, una noción mucho más rica y ajustada de lo que es la vida en la Tierra: una creación cosmopolítica, una interrelación de especies, un dios que se crea un cuerpo. Y de lo que debe seguir siendo si queremos vivir. Nuestro mundo es una cosmopolítica: la vida, tal y cual la conocemos, es la creación de las miríadas de seres interdependientes que son sus manifestaciones. La dimensión política es enorme: dejar de imaginarnos como centro del universo, como aquellos para los que se ha hecho el mundo, dejar de imaginar a todo lo otro como recurso. Dejar atrás todas esas ideas tristes, esas dicotomías tanáticas de cuerpo y alma. Somos cuerpo, carne somos y la carne es naturaleza. Podría citar, también, el Popol Vuh: los mayas saben que los animales cumplen roles muy importantes en la creación y la vida. Y a tantos otros pueblos. Si no los leyeran, aprovecho para recomendarles a dos enormes pensadores originarios de Brasil, Ailton Krenak y Davi Kopenawa. Desde su lugar trágico, están en la primera línea del avance más feroz del extractivismo, igual que los wichís y otras muchas naciones que habitan la Argentina —duele que no sea solo Bolsonaro el genocida— están hablándole al resto de la

humanidad, están planteando otras vidas posibles, están, como efectivamente titula el más popular de sus libros *Krenak*, aportando ideas para posponer el fin del mundo.

Entonces está la mirada, la intención, del ser humano. Y también la del yagüareté, la del quebracho y la del río. La primera intención de todo lo que vive es seguir viviendo. Es en esta tensión —en términos de cadenas tróficas y también de simbiosis— que existe la Tierra tal como la conocemos. En la mirada de miradas e intenciones. ¿Y qué tiene que ver esto con la escritura, con la mía o con la de cualquiera? Sigo sin saber del todo. Pero estamos viviendo algo parecido a una gran guerra, con las armas de fuego todas de un solo lado, del lado que uniforma y mata. Los filósofos de los no lugares se quedaron cortos cuando pensaron ese concepto: se olvidaron de los campos de la agroindustria. Son todos iguales. Por ahí, tal vez, ustedes me dirán que les parece, por favor, hay algo que en la literatura se reproduce. No porque escribamos todos lo mismo. Pero sí por la sorpresa que genera que escriban otros: indios, pobres, mujeres. La pregunta de por qué opinamos sobre la emergencia de la mujeres en la literatura ya casi me da ganas de llorar. Se repite y se repite y se repite. Y deja algo en evidencia: la institución literatura se construyó usando, básicamente, una figura retórica: la sinécdoque. Esa que toma la parte por el todo. Ya lo sabemos pero eso no nos evita la pregunta una vez y otra vez: el universal de la literatura ha sido el mismo que el universal de todo. Varón, más o menos blanco, más o menos heterosexual, más o menos burgués. Y por ahí contra eso podemos pelear. No, por favor, haciendo mesas y mesas y conversatorios y conversatorios sobre mujeres y escritura, pobres y escritura. A lo mejor sí estaría bien hacer alguna que otra de varones y literatura, burgueses y literatura, blancos y literatura: para dejar claro, de una vez por todas, lo que es cierto: es una parte. Eso. Una parte, no todo, igual que cualquier otro grupo que escriba. Del mismo modo, creo que va siendo hora de horadar los cánones: ¿por qué debiéramos organizar un sistema tan basto jerárquicamente? ¿Por qué no navegalo con otros ejes? ¿Por qué no derivar de un texto a otro por cualquier otro motivo? ¿Por qué no construimos un universal tan grande y diverso como el mundo mismo? Somos millones y millones

los que escribimos. No se hace sólo. La escritura también es, como dicen las mujeres de *Thañí*, algo de lo ancestral que avanza hacia el futuro. Algo de lo otro que nos constituye. La escritura está viva cuando se entrega a la lengua y al cuerpo y a los cuerpos: La lengua suena y tiene ritmos. La lengua es otra, siempre nos precede, y a la vez es nosotros mismos, porque siempre nos constituye. La lengua vibra cargada de historia. La lengua vibra en el cuerpo individual llena de cuerpo colectivo. La lengua siempre desborda las intenciones de cualquier autor: la lengua hace estallar cualquier autoridad. Hay que entregarse a la lengua, esa bestia colectiva, esa cosa que nos constituye llenándonos de los otros y lo otro, a la que, quizás, se le puede dar alguna modulación singular. Me interesan las literaturas entregadas a la lengua, a lo otro. Un poco como decía Deleuze:

Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene—mujer, se deviene—animal o vegetal, se deviene—molécula hasta devenir—imperceptible.

Todos los que escribimos lo sabemos: en el momento de escribir no somos del todo nosotros mismos. Te atraviesa algo mucho más grande que vos: un río, la lengua, lo otro. Devenís imperceptible. Por eso muchas veces los libros son interesantes. Los autores no, casi nunca. Lo interesante son los libros, porque son mucho más grandes que los autores, porque pueden pensar cosas de las que sus autores apenas se percatan, si se percatan.

Casi termino, aguántenme un par de minutos más. Otra pregunta: ¿cómo se escribe desde la trinchera? ¿Cómo se escribe para posponer el fin del mundo?, ¿qué se escribe? Yo no sé. En algún momento se me ocurrió una utopía comunitaria, en el final de *Las aventuras de la China Iron*. La construcción de un paisaje de naturaleza plena, en la misma novela. Pero no sé. Así que voy a leerles unas palabras de una colega, la boliviana Liliana Colanzi, cuando le pregunta Gisella

Heffes de Hablemos Escritoras, cuál es el rol de los escritores y el arte. Dice Colanzi:

*El desafío del arte y la literatura consiste precisamente en dar cuenta estéticamente de estos cambios; no hay excusas, claro que es posible. Para eso creo que la literatura de la irrealidad está incluso mejor preparada que la realista. Por ejemplo, uno de los problemas narrativos que confrontamos es la diferencia de escala: la vida humana es corta, pero el tiempo del cambio climático se puede medir en eras geológicas. Esa diferencia la ha abordado ya la ficción especulativa a través de recursos como viajes en el tiempo, o narradores superomniscientes capaces de abarcar mucho más tiempo y espacio que el tradicional narrador omnisciente de la novela realista. No digo que el realismo no lo pueda hacer, pero la violencia lenta y el tiempo profundo de las alteraciones geológicas son elementos que pueden ser contados a partir de la versatilidad de registros narrativos de la ficción no realista (un ejemplo notable es *La compañía*, de Verónica Gerber, que se enfrenta a este tema desde el horror). Ese tipo de literatura hace tiempo que ha descentrado al humano y se preocupa de su relación en pie de igualdad con los animales y las plantas; estoy pensando, por ejemplo, en toda la obra de Ursula LeGuin, pero también en la de Marosa di Giorgio o la de Leonora Carrington.*

Y ahora sí termino del todo, con otra cita. Dice Viveiros de Castro que el chamán es el científico de los pueblos amerindios. Pero que opera a la inversa de los científicos occidentales: si estos tienen que desobjetivizar para conocer, para alcanzar un saber objetivo, el chamán necesita objetivizar: en la epistemología amerindia, conocer es profundizar en la intencionalidad de lo que se está conociendo. Por eso el chamán puede devenir jaguar y volver a ser humano. Viveiros de Castro afirma que:

“El ideal de subjetividad que pienso que es constitutivo del chamanismo como epistemología indígena, se encuentra, en nuestra civilización, encerrado en lo que Lévi-Strauss llamaba parte natural o reserva ecológica dentro de los dominios del pensamiento domesticado: el arte. En Occidente es como si el pensamiento salvaje hubiese sido oficialmente confinado a la prisión de lujo que es el mundo del arte. Fuera de ahí es clandestino o “alternativo”. Para nosotros el arte es un contexto

de fantasía, en los múltiples (e incluso peyorativos) sentidos que podría tener esta expresión: el artista, el inconsciente, el sueño, las emociones, la estética... El arte es una “experiencia” sólo en el sentido metafórico. Puede ser hasta emocionalmente superior, pero no es epistemológicamente superior a nada, ni siquiera al “sentido práctico” cotidiano.”

A lo mejor es desde este lugar del arte, asumiéndolo totalmente, este lugar de la no superioridad a nada, desde este dejarse atravesar por lo común a todos, por lo tejido colectivamente, desde esta individualidad mermada que podemos hacer algo. No sé.

Gracias.

Cuando tratamos de tocar la violencia o el trauma o el dolor nos volvemos, por decirlo de algún modo, escritores experimentales, escritores que tienen que estar muy al tanto de los peligros que implica utilizar una lengua que no nos pertenece, que no es una lengua privada, que heredamos, que estamos tomando prestada de comunidades enteras de hablantes y que viene con relaciones de poder cosidas ahí dentro, estructuradas. Creo que desestructurar esas relaciones de poder es uno de los puntos más importantes para poder contar estas historias de otra manera.

Sobre El invencible verano de Liliana

Cristina Rivera Garza