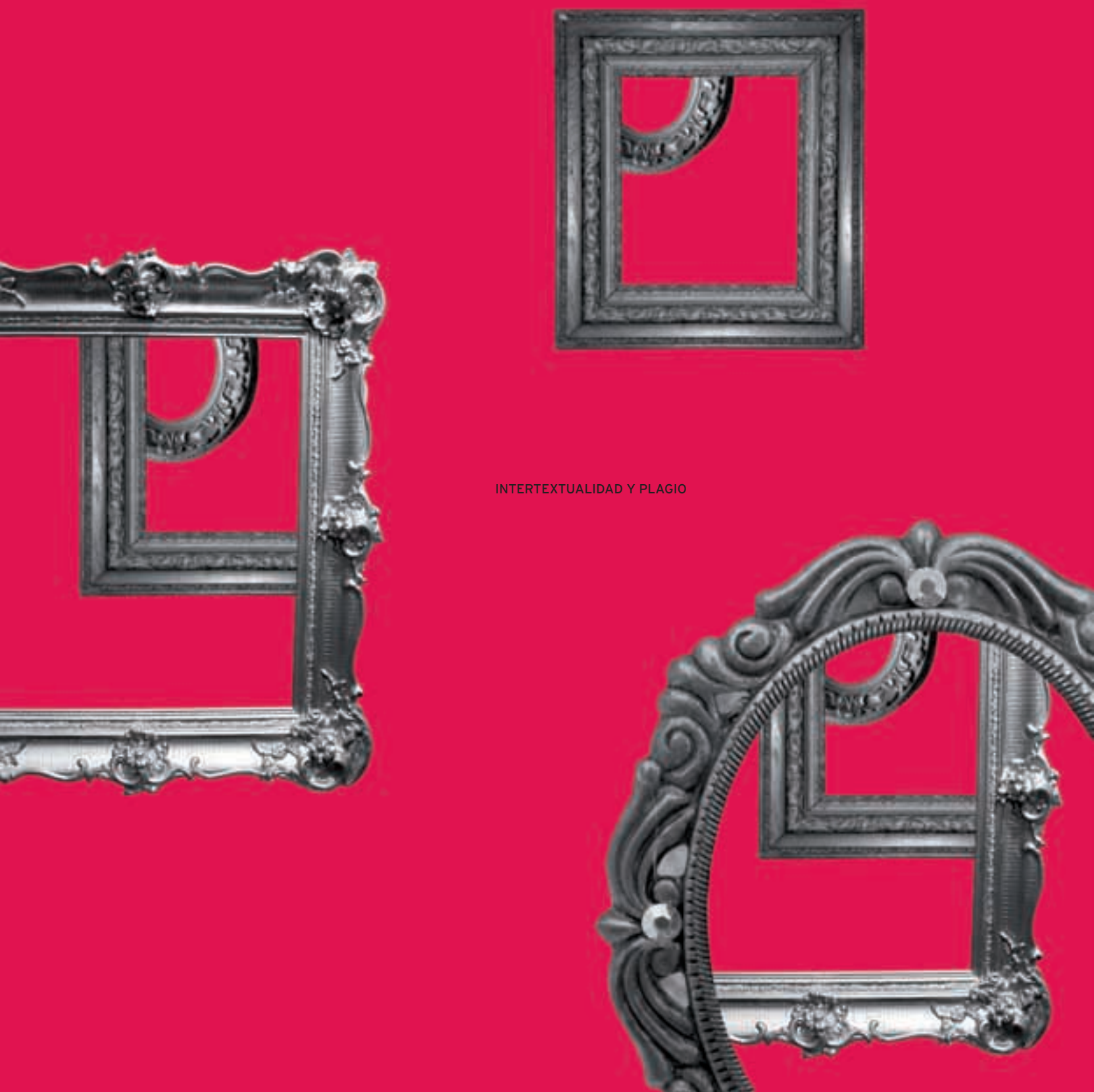


grifo

escuela de literatura creativa universidad diego portales

número diecinueve | septiembre 2010

ISSN 0718-4786



INTERTEXTUALIDAD Y PLAGIO

grifo

ISSN 0718-4786

GRIFO, número diecinueve, 2010, Santiago de Chile,
Escuela de Literatura Creativa Universidad Diego Portales.

Director Víctor Ibarra

Editores Luz María Astudillo, Eduardo Farías, Pilar Guerrero,
Carolina Solar, Verónica Watt

Productora General Cecilia Gatica

Encargados de Producción María Ignacia Coll, Camila Dascal,
Pablo Vargas

Colaboradores

Diego Álamos, Megumi Andrade Kobayashi, Teresa Arijón,
Rodrigo Arroyo, Mauricio Barría, Bárbara Belloc, Rodrigo Bobadilla
Palacios, Gabriel Cabezas Salgado, Eduardo Farías, Emilio Gordillo,
Pilar Guerrero, Sofía Muñoz Carneiro, Roberto Musa G., Nicanor Parra,
Kevin Perromat, Nadia Prado, Víctor Quezada, Felipe A. Ríos Baeza,
Antonio Rioseco, Rafael Rubio, Verónica Watt, Enrique Winter,
Diego Zúñiga.

Diseño Cortés-Justiniano

www.cortesjustiniano.cl

Impresión Ograma Impresores

Contacto griforevista@gmail.com

Sitio web www.revistagrifo.cl

Esta publicación es parte del trabajo de los talleres de producción y
gestión editorial administrado por alumnos de la ELC y alumnos de
Magíster en Edición UDP.

EDITORIAL

El reciclaje

POR VÍCTOR IBARRA

No existe la palabra original ni, mucho menos, la primera. El intento por desentrañar un texto y develar sus fisuras –ya sea a través de un epígrafe, de una nota al pie, o de las temáticas que rondan su trama– siempre nos remite a otro cuerpo; y, no obstante la referencia, la falibilidad del ejercicio es innegable. A pesar que una de las tantas diferencias entre intertextualidad y plagio consiste, precisamente, en que la cita consigna su fuente mientras que el plagio la calla, no siempre resulta así; primero, porque no todo intertexto es cita y, segundo, porque no todo plagio niega su condición de robo. Podría decir, respecto de lo segundo, que la aceptación de una copia explícita su carácter de referencia y, por tanto, de intertextualidad. Y de lo primero, que las similitudes de carácter estructural, formal, funcional o actancial no dejan de ser una cita –el distanciamiento brechtiano, por ejemplo, y su inclusión en gran parte de la dramaturgia de finales del xx. Empero, la solución es circular, y no logro –ni logramos– dar cuenta de un límite claro entre lo que es copia y lo que es préstamo.

Puedo decir, en cambio, que a pesar de la paradoja que atraviesa ambos conceptos (su gran distancia y, a la vez, parentesco) hay un terreno que comparten a ciencia cierta: su carácter de reciclaje. Afirmar que todo ha sido dicho y que lo propio de la literatura radica en cómo se vuelve a decir, es repetir el cliché de gran parte de la crítica de la segunda mitad del siglo pasado. A propósito de la actual prefiero restarme, porque me basta con la invención del simulacro y la aseveración: “Todo es cita”, más las ya consabidas y *archivistas*: “Todo es espectáculo” y “todo es posmoderno”. Visto desde aquí, habría que devolver a Bryce Echeñique algo así como cincuenta y siete mil dólares, por sus infracciones del año pasado al *copyright* peruano, y otro par de grandes por las que vendrán. No. No es de ese reciclaje del que hablo, o al menos no en esos términos.

La primera definición acertada de literatura, y de su condición disciplinar, la debemos al formalismo. Y desde aquí, la noción de sistema, la autonomía del texto y su posibilidad de ser estudiado en independencia de los factores historicistas del conocimiento, se deriva la diacronía que, en principio, funciona como la genealogía madre de la intertextualidad –sin olvidar que la “fuente” directa del plagio de Kristeva es Bajrín. El reciclaje, entonces, sería condición de la literatura misma, una relectura permanente de su propia producción de mundo, al margen de todo el resto. Quizá este carácter sistémico y diacrónico –única certeza que tengo respecto a la forma de relación que media entre intertextualidad y plagio– los haga tan inseparables y, al mismo tiempo, tan opuestos. Un texto puede o no mostrarnos su fuente, lo importante es que siempre hay una, es decir, que nada es nuevo. Y como bien señala uno de nuestros entrevistados, la categoría de plagio no es de corte artístico, sino legal: sólo entonces aparece el autor y su talento para copiar como si fuera “original”, o como alguien que quiso ganar un concurso y que lo perdió. 



contenidos grifo online 5

www.revistagrifo.cl

Editorial

POR VÍCTOR IBARRA

Artículos

Diez: patrimonio y modernidad

POR CAMILA VALENZUELA

La construcción del yo poético en las pantallas de la globalización: © *Copyright* de Nadia Prado

POR JULIETA MARCHANT

La emoción en el quehacer filosófico

POR ÉRIKA MOLINA GARCÍA

Lecciones para una liebre muerta de Mario Bellatín: escritura posmoderna y sus consecuencias

POR GUSTAVO PUEBLA V.

Ensayo

La búsqueda del lector

POR DIEGO ALFARO PALMA

La Gotera

Poesía: Cristóbal Miranda, Mario Guajardo, Verónica Viola Fisher

Narrativa: Andrés Mauricio Muñoz, Rodrigo Tacchi Undurraga, Pascual Brodsky

Poema por entrega

Marcela Saldaño / Florencia Smiths

Teatro en tres actos

Suspendidas (segunda parte)

POR IVÁN INSUNZA

Traducción

Versión completa de Ángela Melim: Selección de poemas

Publicado en Grifo papel N°19

POR TERESA ARIJÓN Y BÁRBARA BELLOC

4	Hexágono de la intertextualidad: la literatura como disciplina histórica POR FELIPE A. RÍOS BAEZA
8	El concepto de plagio antes de la imprenta: ¿teorías intertextuales implícitas? POR KEVIN PERROMAT
12	Columna: Tres versiones de un cristo maquillado POR EMILIO GORDILLO
14	Entrevista a Mauricio Barría: La fisura del plagio: simulacro y la escritura dramática POR SOFÍA MUÑOZ CARNEIRO
19	Plagio y censura en un texto de Nicanor Parra POR RAFAEL RUBIO
23	Inédito de Nadia Prado
26	Columna: Nuevas lecturas POR DIEGO ZÚÑIGA
28	Conversación con Nicanor Parra: ¿En qué quedamos? POR PILAR GUERRERO Y VERÓNICA WATT
33	Traducción: Angela Melim: Selección de poemas POR TERESA ARIJÓN Y BÁRBARA BELLOC
35	“¡Cómo siento dos voces!”. Hacer pasar un cuerpo por otro: Juana Inés de la Cruz/Luisa Anabalón Sanderson POR MEGUMI ANDRADE KOBAYASHI
39	Columna: De los problemas de escribir sobre el plagio POR ROBERTO MUSA G.
42	Crítica de libros Ruda: <i>Ruda</i> . Germán Carrasco POR VÍCTOR QUEZADA Un idioma contra la barbarie: <i>Idioma del mundo</i> . Pablo de Rokha POR RODRIGO BOBADILLA PALACIOS Lección de humildad: <i>La humillación</i> . Philip Roth POR VERÓNICA WATT La certeza de la ruina: <i>Kafka en primera persona</i> . Franz Kafka POR RODRIGO ARROYO
46	Reseñas <i>Paseantes</i> , Diego Alfaro Palma POR ANTONIO RIOSECO <i>Fábula de no</i> , Nicolás Labarca POR EDUARDO FARÍAS <i>Por el corazón o la verga</i> , Nibaldo Acero POR DIEGO ÁLAMOS <i>Memorias del Bardo Ciego</i> , Bernardo González Koppman POR ENRIQUE WINTER

Hexágono de la intertextualidad: la literatura como disciplina histórica

POR FELIPE A. RÍOS BAEZA

1

Haciendo un guiño al título de la novela de J. M. Coetzee, nadie espera hoy a los bárbaros porque los bárbaros ya están aquí. Y han invadido un terreno al que solamente los civilizados habían podido otrora ingresar: el *ranking* de los libros más vendidos. Según el *New York Times*, la novela más aclamada en los primeros meses de este año fue un engendro monstruoso, herético, titulado *Pride and Prejudice and Zombies*, un libro escrito a dos manos por una tal Jane Austen, desde el mundo civilizado y el canon literario, y un tal Seth Grahame-Smith, desde las amorfas profundidades del cine B y los *best seller*. Más de algún puritano académico se persignó: los personajes de Elizabeth Bennet y Fitzwilliam Darcy, de 1813, en pleno siglo XXI debían compartir escenario con una horda de hambrientos muertos-vivos y utilizar sus más sagaces estrategias para no ser devorados.

En un comienzo, la publicación de *Orgullo y Prejuicio y Zombies* se tomó como un mero gesto provocador, pero los bárbaros no se detuvieron allí. De todas partes del globo comenzaron los ejercicios de saqueo (o reactualización) del canon literario, y aparecieron cándidas aberraciones del tipo *El arte de la guerra contra la gordura* (una combinación del tratado de Sun-Tzu con un manual de autoayuda para perder peso), o *Lazarillo Z* (donde el antihéroe pícaro decide contar la “verdadera historia” de su derrotero en Tormes, un pueblo también infestado de *zombies*).

Lo más inquietante no son los títulos ni las combinaciones temáticas que, en el mejor de los casos, incitan a la risa. Lo realmente inquietante son las reacciones por parte de la crítica y la academia hacia una práctica tan antigua como la literatura misma. Se habló de plagio. La teoría literaria le llamó, desde hace mucho, intertextualidad.

2

La intertextualidad ha estado presente en los cánones de creación literaria desde sus inicios. *Las mil y una noches*, la *Biblia*, *La Odisea*, son textos articulados a partir de la relectura de otros textos que, a su vez, han sido generados por alusión o calco a otros más. Hablar de “obra” (y lo más delicado: hablar de “autor”) sería una falacia y un equívoco evidentes si se desea empezar a entrever la esencia misma del fenómeno literario.

Será *Don Quijote*, mucho antes que el postestructuralismo francés, el primer texto que sistematice esta práctica (y luego Jorge Luis Borges, el primer “bárbaro” al estilo de Grahame-Smith). Hoy en día, el *Quijote* no interesa tanto sino por el modo en el cual la novela juega con las nociones de “texto” y de “autor”. Porque ¿quién es verdaderamente el autor del *Quijote*? El manco Cervantes es el primero en desligarse de la responsabilidad al asegurar que ha encontrado ese manuscrito en un mercado de Toledo y que estaba escrito en árabe. Cervantes se limitará, entonces, a contratar a un traductor, un árabe que intentará reproducir en castellano las peripecias que un tal Cide Hamete Benengeli ha dejado escritas acerca del ingenioso hidalgo. Hasta aquí, la noción de “autoría”, e incluso de “originalidad”, ya han sido desplazadas, más aún si el propio Benengeli afirma en la novela que las hazañas de Don Quijote “dignas de ser contadas” las ha ido rapiñando de otros libros.

Lo realmente inquietante son las reacciones por parte de la crítica y la academia hacia una práctica tan antigua como la literatura misma. Se habló de plagio. La teoría literaria le llamó, desde hace mucho, intertextualidad.

¿Transferencia, plagio, traducción? La actividad de escribir significa copiar (reescribir, traducir) un texto que ya estaba inserto en la tradición. En 1952, Borges intentaba llegar al fondo del asunto al preguntarse: “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores y espectadores, podemos ser ficticios” (*Obras* 50). Lo complicado no es entender a la literatura como red de araña donde el lector queda adherido; lo realmente difícil de asir es que algunos escritores sigan defendiendo el oficio de escribir como un gesto original, inigualable, sagrado.

3

En 1968, Roland Barthes intentaba determinar que un autor es cualquier cosa menos lo que dicta el Registro de Propiedad Intelectual. El escritor es una entidad que, dentro de la

textualidad, promueve un diálogo entre textos atávicos, realizando una labor “siempre anterior, nunca original” (69). Que se haya confundido la figura de la “persona” con la del “autor”, es otro vicio que la Modernidad nos ha heredado. La persona es un concepto social vertical: es el sujeto que dicta cátedra sobre su propia obra, el narciso al que maquillan para la entrevista, el *honoris causa* que dirige una escuela de literatura con la escarapela y los diplomas como escudo (y que, en el peor de los casos, también se siente poeta). El “autor”, en cambio, se entenderá como una entidad horizontal: un “traductor” de mensajes recopilados del *corpus* literario anterior y que nace con la enunciación: “El lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se ‘mantenga en pie’, para llegar a agotarlo por completo” (68).

Una persona puede “influir” en otra, pero cuando un escritor despierta al fenómeno intertextual, sabe que ni ha sido influido ni influirá: son los textos los que coinciden, sólo entre ellos se establecen semejanzas estéticas. La añeja idea de la influencia se verá eclipsada cuando la literatura comience a entenderse según el principio clásico de Julia Kristeva: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*” (190).

Lo complicado no es entender a la literatura como red de araña donde el lector queda adherido; lo realmente difícil de asir es que algunos escritores sigan defendiendo el ol de escribir como un gesto original, inigualable, sagrado.

Gérard Genette tendrá otra imagen para comprender este principio, y dirá que la literatura es un palimpsesto: un manuscrito donde, si se aguza la vista, es posible todavía evidenciar en la misma superficie las huellas de una escritura anterior. Vinculará esta suerte de “compulsión de repetición” con una película de Woody Allen, llamada *Play it again, Sam* (1972). En la cinta, Allen interpreta a un apocado sujeto que para poder conquistar a la mujer de su mejor amigo, requerirá de la ayuda del fantasma de Rick





Blaine (protagonista de *Casablanca*, dirigida por Michael Curtiz). “Woody Allen (...) es a Humphrey Bogart (es decir, al tipo de personajes que solía encarnar este actor) lo que Don Quijote es a Amadís, y, en general, a los héroes de las novelas de caballerías” (195), concluye Genette. “Play it again, Sam” es la frase con la cual Bogart, “disfrazado” del duro Rick Blain, le pide a Sam, el pianista negro del *Rick’s Bar*, que vuelva a tocar una y otra vez la misma canción, aquella que lo ata con el placentero recuerdo de Ingrid Bergman, “disfrazada” de Ilsa Lazlo. Visto de este modo, la literatura es un espacio en el que los textos disfrazan o travisten sus referencias.

Woody Allen supo leer el movimiento narrativo propuesto por Curtiz y lo conduce hacia la misma inversión textual que Borges conduce al *Quijote* en 1939, y que Grahame-Smith conduce a *Orgullo y Prejuicio* en 2009. Esa inversión tomará el nombre de “parodia”.

4

En el mismo ensayo, Genette refiere de forma más arriesgada la intertextualidad, y etimológicamente la vinculará con la parodia: “*Ôda*, es el canto; para: (...) ‘al lado’; *parôdein*, de ahí *parôdia*, sería el hecho de cantar de lado, (...) o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía (...). En un sentido todavía más amplio, la *trasposición* de un texto épico podría consistir en una modificación estilística que lo transportaría, por ejemplo, del registro noble que es el suyo, a un registro más coloquial, e incluso vulgar” (20-21).

En conclusión, parodiar implica escribir al alero de una manifestación anterior y mostrar así su reverso. De modo tal que ninguna persona es dueña del estatuto de la creación, y que un escritor debería aprenderlo como parte de la sustancia de su oficio. La parodia no sólo implica disponer los elementos para la liberación catártica de la risa, sino dar cuenta de que, constantemente, se están invirtiendo y travistiendo los temas y registros fundamentales de la literatura. Fredric Jameson tensará aún más el arco cuando ya no hable solamente de parodia, sino de pastiche. Según Jameson, el término surge de una lectura indirecta que, en *Doktor Faustus*, Thomas Mann hace del libro *Filosofía de la nueva músicas* de T. W. Adorno: “El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de repetición neutral de esa mímica, (...) desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad (...). El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega” (43-44).

Privado de cualquier asomo de heroísmo, el texto literario ya no puede entenderse como el resultado romántico de la genialidad de un sujeto tocado por el numen divino; tampoco como una reescritura o traducción intencionada, que hace rapiña de la tradición y la devuelve al contexto de forma travestida, sino como un “plagio”, una mimesis que recoge variados elementos característicos de la obra de otros y los combina con otros elementos, sin finalidad alguna, pues se trata de una acción que está constantemente produciéndose en la creación artística. El pastiche, la parodia, la intertextualidad, no son más que padecimientos ya estudiados por el psicoanálisis del siguiente modo: “[Un individuo] repite todo lo que se ha incorporado ya a su ser partiendo de las fuentes de lo reprimido: sus inhibiciones, sus tendencias inutilizadas y sus rasgos de carácter patológico. Observemos que al hacer resaltar la obsesión repetidora no hemos descubierto nada nuevo, sino que hemos completado y unificado nuestra teoría” (Freud 1685-1686).

En 1996, Roberto Bolaño reproduce o traduce de mejor manera el último apartado de su novela anterior, *La literatura nazi en América*, ahora bajo el nombre de *Estrella distante*. Se trata de la historia de un poeta-torturador que escribía versos en latín, con el humo de un avión de la FACH, en los cielos nebulosos del Chile dictatorial. Su nombre, Carlos Wieder: “Wieder, según Bibiano nos contó, quería decir ‘otra vez’, ‘de nuevo’, (...) ‘de vuelta’, en algunos contextos ‘una y otra vez’, ‘la próxima vez’ en frases que apuntan al futuro” (50). Así es como en los albores del siglo XXI, Bolaño repite una certeza literaria ya repetida en el siglo XVI y también a comienzos del XX: él tampoco se adjudica toda la autoría de su libro. En el prólogo de *Estrella distante* puede leerse: “Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B (...). El último capítulo de *La literatura nazi* servía como contrapunto (...), y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, (...) compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos” (11).

Cervantes, Borges y Bolaño están muertos. No obstante, el fantasma de Menard sigue espantando, más si la insolencia de los bárbaros se ha dejado sentir en América Latina con dos manifestaciones del escritor Pablo Katchadjian:

El texto literario ya no puede entenderse como el resultado romántico de la genialidad de un sujeto tocado por el numen divino; tampoco como una reescritura o traducción intencionada, que hace rapiña de la tradición y la devuelve al contexto de forma travestida, sino como un “plagio”.

El Martín Fierro ordenado alfabéticamente y *El Aleph engordado*. ¿Accederemos en algún minuto a *El mundo (submarino de los monstruos)* es ancho y ajeno o a *Martín Rivas Reloaded*? Téngase presente que ese tipo de gestos se celebran, mas no en una burda dimensión de originalidad: se trata solamente de una compulsión histérica que, desde que se conoce como literatura, esta disciplina ha ido repitiendo. “Las citas son una manera de repetir erróneamente las palabras de otro”, decía Ambrose Bierce. Nadie ha definido mejor la literatura en cuanto error. 📖

Bibliografía

Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.

Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.

Borges. “Magias parciales del Quijote”. *Obras completas Vol. 2*. Buenos Aires: Emecé, 2005. Impreso.

---. “Pierre Menard, autor del Quijote”. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1999. Impreso.

Freud, Sigmund. “Recuerdo, repetición y elaboración”. *Obras completas 2*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Nueva, 1996. Impreso.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.

Kristeva, Julia. *Semiótica Vol. 1*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1981. Impreso.

El concepto de plagio antes de la imprenta: ¿teorías intertextuales implícitas?

POR KEVIN PERROMAT

El estudio de la autoría, del plagio y de la intertextualidad tiene profundas raíces históricas, aunque resulte extremadamente complicado situar cronológica o espacialmente el inicio de su reflexión teórica, es decir, el relato sobre la figura del autor y las infracciones potenciales en materia discursiva o literaria. Así, el poeta griego Teognis (583-500 a. C.) intentó controlar la difusión de su obra a través de un sistema ideado para evitar las apropiaciones ajenas o la falsificación de su autoría: a sus versos les ponía un sello “para que nunca [más] pase inadvertido si alguien los roba, y que nadie tome una obra inferior cuando hay obras de calidad, y así todo el mundo diga ‘Estos son versos de Teognis de Megara’” (Banks 218).

Es posible interpretar estas primeras prevenciones contra la palabra escrita y su uso desviado con respecto a un ideal ontológico y epistemológico, el cual descansa en la correspondencia unívoca y manifiesta entre pensamiento y palabra en el *Logos* clásico, como una reacción dogmática contra los cambios sociales y políticos de la Edad Clásica.

El comienzo de estas indagaciones ha sido situado en las primeras reflexiones acerca del Lenguaje en la filosofía griega clásica. Así, con frecuencia se han invocado las condenas platónicas de la Escritura (desviación subversiva del lenguaje entendido como facultad natural, transparente e inmediata), de la actividad sofística que entrañaba un “alquiler de palabras” inmoral y pernicioso para el pensamiento y, más concreta y significativamente, de los poetas, reconociendo, en el interdicto platónico, las analogías evidentes entre el comercio de los placeres y de las palabras. Ciertamente, es posible interpretar estas primeras prevenciones contra la palabra escrita y su uso desviado con respecto a un ideal ontológico y epistemológico, el cual descansa en la correspondencia unívoca y manifiesta entre pensamiento y palabra en el *Logos* clásico, como una reacción dogmática contra los cambios sociales y políticos de la Edad Clásica. La democratización relativa de las esferas públicas helénicas, tanto políticas como discursivas, y la aparición, entre otras figuras pedagógicas, de los maestros de la palabra que ofrecen a la venta fuerzas retóricas y argumentales –cuya principal cualidad es la de ser transferibles a sujetos y objetos de discurso diferentes a los que los originaron–, son explicaciones y ejemplos del cuestionamiento progresivo de la univocidad del lenguaje o, si se prefiere, del paso de una ontología a una hermenéutica de la palabra y de sus usos legítimos.

La necesidad reconocida de interpretar la palabra escrita, de restituir su forma verdadera, su autenticidad e intención comunicativa, se encuentra detrás de la formación del sistema bibliográfico y filológico de la Escuela de Alejandría. Los métodos de normalización textual ideados por los gramáticos desde el siglo III a. C. (como los empleados en la tarea de expurgar y fijar el *corpus* homérico), traducen una voluntad teórica





La *imitatio* clásica instauró un sistema de valoración intertextual, basado en la apreciación de las dependencias textuales con respecto a la tradición literaria. Una imitación exitosa era capaz de sacar “perlas de una porquería”, mientras que una fracasada era considerada como algo que, entonces como ahora, se entendía como “hurto”, “engaño” o “impostura”.

de asegurar un consumo recto de los textos, así como, involuntariamente, una gran inseguridad en la palabra escrita como huella material de la palabra. La tesis implícita en la filosofía clásica del Lenguaje sostiene que para cada individuo y cada autor existen unas marcas reconocibles y exclusivas, un estilo (en el sentido de “incisión, marca física”). El hecho de que este sistema de correspondencias formales y discursivas pueda ser sorteado o desviado –apócrifos, versiones espurias o falsificaciones–, no sólo descubre las debilidades de la percepción clásica del Lenguaje, sino que tiene consecuencias aún más graves en su representación: frente a un sistema binario, unívoco y manifiesto, las posibilidades de engaño y falsificación implican su complejidad para dar cuenta en el nuevo elemento de las formas que son imitables, apropiables y que ya no corresponden a un único sujeto de discurso. La fragilidad de este sistema hermenéutico, se manifiesta en la proliferación de anécdotas donde los sabios de la Escritura demuestran su pericia en desenmascarar falsos discursos, heteronimias, impostores y plagarios. Tenemos noticias incluso de monografías extensas consagradas íntegramente a la cuestión y que, desgraciadamente, no han subsistido.

La reflexión latina deriva fundamentalmente de este inestable sistema helénico clásico, con una aportación esencial: el desarrollo de una doctrina coherente sobre la tradición literaria, donde la obra es considerada dentro de una continuidad históricamente determinada. Esta perspectiva ya se hallaba presente, aunque de otra manera, en la crítica filológica helénica, pero la diferencia estriba en su uso orgánico dentro de una pragmática de la intertextualidad (Horacio, Cicerón, Séneca, Vitrubio); en el paso de una crítica filológica (atenta a la fijación formal de los textos) a una esencialmente literaria, encaminada a la valoración de las obras (la *Epistola ad Pisones*, las *Noches áticas*, etcétera). En efecto, la *imitatio* clásica instauró un sistema de valoración intertextual, basado en la apreciación de las dependencias textuales con respecto a la tradición literaria. Una imitación exitosa era capaz de sacar “perlas de una porquería” (Virgilio

sobre Ennio), mientras que una fracasada era considerada como algo que, entonces como ahora, se entendía como “hurto”, “engaño” o “impostura”. Asimismo, las letras romanas también incorporaron una nueva dimensión discursiva a la Literatura al explorar el carácter alográfico del signo literario. La generalización de las bibliotecas y del sistema de copia manuscrita en la difusión de las obras, cuestiona de improviso el estatus ontológico del discurso poético. La posibilidad de realizar copias problemáticamente idénticas a las obras originales; pero, sobre todo, la posibilidad de comerciar con ellas, implica un horizonte nuevo, peligrosamente extenso, de control de los materiales literarios: la desestabilizante posibilidad de un sistema de acotación de los signos literarios, de sus unidades mínimas, que asegurara unos beneficios simbólicos y, por primera vez, económicos en la difusión alográfica del discurso literario. Las acusaciones nombran como plagio, en el sentido de secuestro de la personalidad productiva del individuo, es decir, de su descendencia o de sus esclavos, la violación de las fronteras subjetivas –aunque indudablemente físicas (*stylus*)– proyectadas por el autor en su discurso. Es por este motivo, y no por otro, que la figura de Marcial, entre los múltiples ejemplos que están disponibles en la tradición grecolatina, es invocada ininterrumpidamente desde el siglo xv hasta nuestros días por todos aquellos que han pretendido situar los orígenes de las leyes y tabúes literarios.





Los textos de los Padres de la Iglesia harán un uso continuado de la acusación de plagio contra los enemigos discursivos de la ortodoxia eclesiástica: herejes y paganos. La evolución de la hermenéutica bíblica impregnará el método de crítica textual de San Jerónimo de nociones epistemológicas de verdad, autoridad y autenticidad. Por el contrario, la Poética clásica arábiga (entre los siglos IX y XI) proviene esencialmente de la tradición grecolatina. Las detalladas taxonomías de los préstamos literarios o, si se prefiere, de las relaciones intertextuales, reposan en el mismo principio ternario estimativo, igualmente encubierto por una división binaria entre la forma y el contenido. Los tratadistas arábigos consideran que cualquier aproximación a la Poética, requiere una explicitación teórica de los contenidos de la tradición literaria como etapa previa a una reflexión profunda sobre las relaciones establecidas en la obra con sus precursores y contemporáneos. Significativamente, estas relaciones son caracterizadas bajo el signo único de *sariqa* (“apropiación, toma, robo”) y subdivididas, posteriormente, en legítimas (exitosas) e ilegítimas (fracasadas); donde el criterio, como en Roma, es la superación estética (valorada por el crítico-juez) del hipotexto. En definitiva, la posibilidad de mejora es la justificación implícita para que los tratadistas árabes decidan incluir la *sariqa* entre los demás *badī* tradicionales (recursos literarios, figuras de estilo) como la metáfora o el hipérbaton. Propensos a la crítica valorativa y, por lo tanto, a la polémica, estos autores elaboraron numerosas monografías sobre el plagio, llegando a constituir incluso el *kitab as-sariqa* como género de la crítica literaria, en el que aplican todas las clasificaciones posibles basadas en las taxonomías de las formas y de los contenidos, incluidas las transformaciones genéricas. Estas reflexiones implican indagaciones continuadas sobre dimensiones problemáticas del discurso literario, como la sinonimia en sentido amplio o la autoría, en las que el estudio de los textos afectados por la *sariqa* servía de piedra angular o de toque para la teoría poética clásica; rol parecido al que se podría atribuir a las disputas poéticas que tendrían lugar durante el Renacimiento y el Barroco. Uno de los autores más influyentes, Abū Hilāl Al Askarī, definía este fructífero juego de tradición y variación, tan semejante a la estética citacional del Siglo de Oro, cuando afirmaba tajante: “Si el poeta no hace sino servirse de sus predecesores, se muestra indolente e incompetente; el que, por el contrario, pretende poder pasarse de cualquier tema en el que haya sido precedido no es más que un imbécil” (ctd. en Trablusi 199).



De manera parecida, las primeras manifestaciones de preceptiva poética medieval vernácula, tanto implícitas en los discursos poéticos (como puede ser en las *cantigas d'escarnio*) como explícitas en las preceptivas trovadorescas (*Leys d'amor*), llevan a cabo taxonomías donde una vez más se separa el qué se dice del cómo se dice, pero donde siempre es clave el tercer miembro que se establece en relación a lo que han dicho otros, ya sea como modelos o como antagonistas, y a partir del cual las acusaciones y condenas por plagio tienen cabida. Como muestra esta copla de Alfonso X el Sabio contra un poeta de la Corte: “Pero da Pont’a feito gran pecado de seus cantares, que el foi furtar / a Coton, que, quanto el lazerado ouve gran tempo, el xos quer lograr, / e doutros muitos que non sei contar, / por que oj’anda vistido e onrado. / E poren foi Coton mal dia nado, / e mui mais lhi valera que trovado / nunca ouvess’el ...” (Rodríguez Lapa 25-26).

La labor de la crítica textual anterior al siglo XV también era concebida como un campo de batalla, a pesar de la visión más difundida de la Premodernidad, centrada más bien en la adopción medieval –indiscutible, por otra parte– del talante más apropiacionista de la Antigüedad. Esta tradición ha sido cifrada en dos sentencias célebres y, en cierto modo, complementarias; las dos autorizan las apropiaciones subrayando alternativamente la dimensión pública (colectiva) de la palabra literaria y el carácter valorativo (subjetivo), los cuales pugnan por imponerse como fuerzas generadoras de la Reescritura: “Res publicata publica est” (Quinto Aurelio Símaco) y “Quod bene dictum meum est” (Lucio Anneo Séneca). En la diferencia radical entre ambas, se puede cifrar la fragilidad del sistema valorativo de las doctrinas imitativas o emuladoras clásicas, el punto ciego que reside concretamente en este *bene*, ora interpretado como mejora cualitativa, ora como valor acumulativo que permite la (re) escritura, la reproducción indefinida de la (finita) materia literaria.

Con la aparición de la imprenta, la construcción del saber y del discurso sobre el plagio obedece a necesidades vinculadas a los nuevos medios de distribución de la palabra escrita y escenarios de actividad literaria, los cuales dan cabida a la irrupción de nuevas fuerzas sociales en la República de las Letras, la aparición de la esfera de la opinión pública, etcétera.

En los primeros humanistas encontramos también reflexiones similares a las de sus predecesores arábigos, como si de manera espontánea la aplicación de los mismos fundamentos poéticos en un ambiente de competición cortesana generara respuestas doctrinales parecidas. Bien es cierto que estas intervenciones sobre el plagio, como las que encontramos en Petrarca o Bocaccio, son de carácter más puntual, vago y general; más ocasionadas por controversias y disputas de índole personal que por una reflexión teórica prolongada. Sin embargo, ambos casos reflejan una similar fatalidad al definir el abanico crucial de relaciones legítimas entre autores –o textos individuales–, y el Gran Discurso literario dentro de la teoría clásica de la *imitatio* y *emulatio*. El rechazo de la imitación excesiva, de la reproducción literal (*imago*) de los modelos, parece haberse convertido en una constante de la práctica de la crítica literaria del primer Humanismo, como lo deja ver esta otra cita de *De suis ipsius et multorum ignorantia* de Petrarca: “Si se trata de elocuencia, confieso que entre todos los literatos admiro especialmente a Cicerón: o mejor, le admiro más que a cualquier escritor de cualquier nación y de cualquier época. Pero admirar no es imitar; es más, yo me esfuerzo por evitar una imitación excesiva para no caer en un defecto que en los demás censura” (ctd. en González Manjarrés 285).

Con la aparición de la imprenta, la construcción del saber y del discurso sobre el plagio obedece a necesidades vinculadas a los nuevos medios de distribución de la palabra escrita y escenarios de actividad literaria, los cuales dan cabida

a la irrupción de nuevas fuerzas sociales en la República de las Letras, la aparición de la esfera de la opinión pública, etcétera. Así, el discurso disciplinario del plagio va a sufrir una transformación sustancial, hasta el punto de franquear un umbral epistemológico. En cualquier caso, parece manifiesto que el problema del plagio –de la autoría, la apropiación, el discurso indirecto, la citación o, si se prefiere, la intertextualidad– lejos de resultar una novedad a fines del xvii (primeros estudios universitarios y eruditos), ha acompañado el desarrollo de la poética occidental, marcando sucesivamente desde el discurso teórico, los límites propios a cada época literaria. 

Obras citadas

Banks, Rev. J., ed. y trad. *The Works of Hesiod, Callimachus and Theognis*. Londres: Henry G. Bohn, 1856. Impreso.

González Manjarrés, Miguel Ángel. “El primer Humanismo”. *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Ed. Signes Codoñer, Juan et al. Madrid: Cátedra, 2005. 280-286. Impreso.

Rodrigues Lapa, M., ed. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer. Dos cacioneiros medievais galego-portugueses*. 2 Edição, revista e acrescentada. Vigo: Editorial Galaxia, 1970. Impreso.

Trabulsi, Amjad. *La critique poétique des Arabes. Jusqu'au Ve siècle de l'Hégire (XIe siècle de J. C.)*. Damas: Institut Français de Damas, 1956. Impreso.



Tres versiones de un cristo maquillado

POR EMILIO GORDILLO

El profeta en su tierra

Quien cuenta una historia se enfrenta a una materia que, incluso en el caso de la propia experiencia —y sobre todo por su familiaridad—, se ha convertido en algo incomprensible. Hannah Arendt usaba la frase “la imaginación sale de visita” para referirse a una de las características más nobles de la literatura: la externalización de la experiencia mediante un giro subjetivo, trabajado sobre la idea de que el principio de un diálogo sobre una historia descansa en el reconocimiento de su carácter incompleto. La venida del Cristo de Elqui es mucho más que la visa de Alfaguara.

Desde este punto de vista, la versión de la historia construida por Rivera Letelier en torno al Cristo de Elqui se inicia con una cita, un intento de diálogo metaliterario pobre por parte de Rivera, en donde imposta un acercamiento a la fusión entre saber culto y popular, ese mismo que defendió en sus apuntes el propio Zárate. Rivera Letelier se cuelga de la versión que Nicanor Parra construyera sobre este personaje que tanto llamó su atención. Parra, quien conoció al Cristo Domingo Zárate en la Quinta Normal y entre sus sermones e infructuosos intentos por lograr el milagro del vuelo, notó astutamente la veta que asomaba tras el lenguaje pasional, enajenado, analítico, irrespetuoso, ignorante, contradictorio, sintético y al borde de la sofisticación intelectual del profeta, tal como lo transcribe de una entrevista a Parra el historiador Andrés Estefane: “[Zárate] poseía lo que Kafka llama una gran fuerza animal (...). Su mirada era muy fuerte y era difícil librarse de ella (...) una vez que te ponías a escucharlo, debías seguirlo indefinidamente, aunque fuera disparate tras disparate lo que estaba diciendo”. Nada más distante de la caricatura armada por Letelier, quien, en la construcción del personaje, ha recurrido a un discurso en donde se parodia el lenguaje de la prédica religiosa sumando chistes y situaciones pícaras que, sin duda, emocionarán y harán reír a consumidores españoles que gozan de autores como Arturo Pérez-Reverte. ¿Será Rivera, para nosotros, tan complejo y sofisticado que no logramos comprender el valor literario de su trabajo? ¿Será Rivera una suerte de descalificado profeta en su tierra? La poca elocuencia de su novela, en comparación a los textos y sermones de Zárate, parece decir lo contrario.

La desmesura y la hinchazón imparable del adjetivo

Con la caracterización del código *nobelmarquiano* —esa maquinaria discursiva y caricaturesca de Latinoamérica creada por los autores del *boom* y difundida por Carmen Balcells—, Rodrigo Pinto ponía sobre el tapete el problema de los criterios para elegir al Premio Nacional de Literatura 2010. Más específicamente, Pinto hacía hincapié en que para la entrega de un premio debía definirse, en primera instancia, lo que sería premiado. Diamela Eltit, por una parte, con su construcción de un lenguaje y un modo de comprender a Chile durante un período oscuro; Isabel Allende, por otra, con sus millones de copias vendidas y la exposición del *trademark* Chile alrededor de todo el mundo (Hernán Rivera Letelier está atrás, se ve su nariz, en una fila de los superventas que aspirarán al Nacional en el futuro, cuenta anécdotas a los que vienen tras él. Se queda en la anécdota. No todo es dinero en esta vida).

No hace falta ni realizar un análisis tan fino ni escarbar mucho en la narrativa de escritores como Rodrigo Rey Rosa, João Gilberto Noll, Ricardo Piglia, Guillermo Saccomano, Castellanos Moya, Roberto Bolaño o, en Chile, Marcelo Mellado, Alejandro Zambra, Alberto Fuguet o Matías Celedón, para darse cuenta de que los modos más genuinos e inteligentes de representar nuestras sociedades, mediante forma y contenido, están bien lejos de esa Latinoamérica *nobelmarquiana* pintoresca, maravillosa, desbordada y tan

Nada más distante de la caricatura armada por Letelier, quien, en la construcción del personaje, ha recurrido a un discurso en donde se parodia el lenguaje de la prédica religiosa sumando chistes y situaciones pícaras que, sin duda, emocionarán y harán reír a consumidores españoles que gozan de autores como Arturo Pérez-Reverte.

salvaje de la cual son herederos Isabel Allende y Hernán Rivera Letelier, tal como esos alumnos mediocres y estudiosos que ganan buenas notas repitiendo las palabras del profesor. La narrativa latinoamericana se tiñe hoy de tonos muchísimo más oscuros, de dinámicas de violencia silenciosa, de relaciones de poder complejas, de lenguajes extremadamente híbridos y transculturizados, dialogantes, breves, atrofiados y precisos, objetivistas, si se quiere, lenguajes a veces al borde del absurdo y la lucidez, lenguajes similares al que los testimonios atribuían a Domingo Zárata y, suponemos, al universo significativo y rítmico construido por Nicanor Parra en ese momento de inflexión clave de su obra que fueron las *Predicas y Sermones del Cristo de Elqui*. Y aquí hay que ser enfático. Hernán Rivera Letelier en sus entrevistas siempre repite no saber por qué todos los escritores chilenos se van contra él. Tal vez el problema no sea con él o sus libros. Sin ir más lejos, la contratapa de *El Arte de la Resurrección* incorpora un texto de *Magazine Littéraire* donde se lee: “Por primera vez y después de muchos años, algo nuevo y original en la literatura latinoamericana”. La estrategia editorial es insufrible, ofensiva. Tal vez el problema no sea con Letelier y su mundo relatado, sino con la descarada maquinaria del mercado fácil y rápido.

Todos a sus puestos

Si en el año 2010, Rivera Letelier ha ido tras el premio Alfaguara consiguiéndolo, en abril de 2009 Nicanor Parra, el otro evangelista del profeta Domingo Zárata, le recibió a Carmen Balcells en su hogar. Coquetearon, comieron, y Balcells le dijo a quemarropa si se oponía a que lo hiciera millonario y lo invitó a Barcelona. Mas Parra ya no se sube a un avión. El avión es el medio de transporte más seguro, le dijo ella. Después de la silla de ruedas, contestó Parra, y se subió a otro tipo de vuelo.

Ante este panorama evangelista, vale resaltar el trabajo, a mi parecer, más dinámico, profundo, ágil, agudo y humorístico sobre el Cristo de Elqui. La escritura que mejor brilla entre este conjunto de textos vinculados a la vida y obra del Cristo de Elqui no es un poema ni una novela, sino la “Crónica de la primera venida

del Cristo de Elqui”, editada en el libro XX: *Historias del siglo veinte chileno* de Ediciones B, y escrito por el joven historiador Andrés Estefane. En cincuenta páginas excelentemente escritas, asistimos a la reconstrucción del recorrido de Domingo Zárata mediante testimonios, entrevistas, fragmentos de su obra escrita y diálogos con personajes que se cruzaron en su camino, con una prosa, un humor y una agilidad que provocan envidia. Podríamos decir que al lado de la escritura de Estefane, la trama tediosa y el lenguaje rimbombante de Rivera Letelier palidecen como un muerto mal maquillado. El texto de Estefane tiene todo lo que al de Rivera Letelier le falta, o casi todo, pues no podemos obviar que el gran valor de la escritura del hombre del norte consiste en la fidelidad de sus recuerdos e historias de aquella tradición oral que, no hay duda de ello, Rivera Letelier domina. Contaba Rodolfo Fogwill en una entrevista que Borges dijo alguna vez sobre él “es el hombre que más sabe de autos”, lo cual a Fogwill le pareció perfecto hasta que un amigo le explicó que había dicho “el hombre, no el escritor”. Borges sí que sabía cuando usar un sustantivo. Hernán Rivera Letelier es, sin duda, uno de los hombres que más sabe del norte. A punta de esfuerzo y constancia bruta ha construido su mundo *nobelmarquiano*. Como suele suceder con las ficciones y sus autores, tal vez mañana logre oír las voces de sus propios personajes, muchas veces éstas esconden mensajes para quienes escribimos. Su misma versión de Cristo cierra un capítulo diciendo que “[b]uen remedio es para la soberbia del hombre volver la cabeza de vez en cuando y contemplar su propia mierda”. El predicador tiene palabras para todos. Yo he oído su voz e, iluminado, me comprometo a no volver a escribir sobre asuntos que no respondan a mis más estrictas pasiones. 

Entrevista a Mauricio Barría

La fisura del plagio: simulacro y la escritura dramática

POR SOFÍA MUÑOZ CARNEIRO

Mauricio Barría (Santiago, 1967) es licenciado en Filosofía por la Universidad Católica, y se desempeña como director del Centro de Investigación y Documentación Teatral (CENTIDO), perteneciente a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Se ha desarrollado en el campo teatral como dramaturgo, proponiendo un trabajo intertextual y vinculado a la reescritura.

Ha escrito y montado las siguientes obras: *El Ínfimo Suspiro* (2000); *El Peso de la Pureza* (2003); *La Mañana Siguierte* (2005); e *Impudicia* (2005/2008). En septiembre del 2010, se reestrena *Páramo* (Teatro de la Universidad Católica), obra que trabaja el concepto de reescritura, parte del Proyecto Bicentenario con el que la Compañía de Teatro La Puerta celebra sus veinte años. Es precisamente en este punto –en su interés por las temáticas de la intertextualidad–, donde descansa la presente entrevista: Barría comenta su punto de vista sobre la intertextualidad en el teatro, tanto en el texto dramático como en la puesta en escena, enlazando sus reflexiones teóricas con su propia obra.

La dramaturgia de la copia

¿Cómo definirías lo intertextual?

En primer lugar, habría que decir que este concepto no es propiedad de una disciplina particular. En segundo lugar, que proviene de la teoría formalista literaria, la que supone la idea de texto como un objeto o un artefacto más bien acabado. La intertextualidad, entonces, implicaría un juego a propósito de objetos textuales terminados. Desde ese punto de vista, el teatro no es intertextual, es más bien un entre-tejido: en tanto, la obra teatral no es algo que esté terminado propiamente, en la medida que es un evento, algo que deviene en el tiempo. Así también, ni el trabajo del director ni el del actor es una cosa acabada. Lo que hay son puros cabos sueltos, textos inacabados, tejidos que se relacionan para construir una trama que muta permanentemente, en cada función, en cada ensayo. El suceso teatral sería, en este sentido, un entre-tejido de autorías mutables. Esta aclaración, sin embargo, nos obliga a diferenciar ese carácter “vivo” del teatro de un procedimiento concreto que podría

llamarse intertextualidad, de tal forma que toda obra teatral se definiría por este entre-tejido, pero no toda obra teatral plantearía como procedimiento la intertextualidad.

Entonces, ¿cómo se puede definir la relación que existe entre el teatro y la intertextualidad?

Entiendo que hay intertextualidad como un procedimiento cuando el productor trabaja con plena conciencia de lo que está haciendo, pues puede ocurrirle al artista que, en el momento de elaboración de la obra, concurren a él, de forma espontánea, materiales que preexisten en su cabeza y que son el producto de su aprendizaje personal. Todo proceso creativo, en alguna medida se genera desde esa mezcla de materiales, pero a eso yo no lo llamaría propiamente intertextualidad. Intertextualidad implica conciencia de la intertextualidad, ahí pasa a ser un procedimiento.

En el caso del teatro, la intertextualidad ha existido desde siempre. El teatro nace al reelaborar los mitos de la cultura. Lo que diferencia a una tragedia de las antiguas formas de representación, es que hay un autor que interviene ese material con un propósito determinado. Un caso ejemplar es la manipulación del mito de *Edipo*, cuando Sófocles le agrega al mito que Edipo se arranque los ojos. Eso no existe en la versión original. Lo que interesa es la reconfiguración a propósito de ese nuevo elemento.

En el teatro hay un juego, una permanente intertextualidad con los materiales de la cultura, pero, al mismo tiempo, al construir una nueva versión, se genera material cultural diferente que será, a su vez, la base para otras reelaboraciones.

Si piensas en la historia del teatro, el teatro isabelino también es, por ejemplo, un teatro que trabaja a partir de otros textos. La mayor parte de las obras Shakespeare son un ejemplo de esto. Por ende, en el teatro de la época isabelina no hay ningún problema con tomar materiales prestados para reconstruir o generar una nueva versión.

¿De qué manera se actualiza la intertextualidad en la práctica teatral? ¿Existe una intertextualidad visual, aparte de la textual?

Este es un punto muy interesante. Si estamos hablando de que esto sucede en la literatura





dramática, en el caso del trabajo de la puesta en escena, la intertextualidad es aún más gravitante. Richard Schechner define la palabra *performance*, que es una palabra relacionable con la teatralidad, como “un dispositivo donde aparece una conducta restaurada o una conducta doblemente repetida”. Lo interesante es señalar que la *performance* es un tipo de representación. La conducta doblemente restaurada es la conducta cultural. O sea, una *performance* nunca sucede sobre la base de conductas no vistas, porque o si no el público simplemente no podría construir nada. No obstante, las tendencias más radicales, como, por ejemplo, el teatro de posvanguardia, plantean un desligamiento total de estas referencias intertextuales.

El teatro común y corriente es un teatro permanentemente intertextual, porque está citando las conductas restauradas de la cultura. Pero hay otras formas de teatro, donde se trabaja al actor y hay una abstracción de esa forma. Ahí desaparece toda referencia directa. Uno de los elementos del teatro contemporáneo es trabajar con el procedimiento de la intertextualidad, no solamente con los textos, sino que mostrar a través de la puesta en escena. Lo que hace Manuela Infante en *Cristo*, por ejemplo, es intertextualidad.

La copia y la cita

¿Cuál dirías que es la diferencia entre intertextualidad y plagio?

Creo que el plagio es un problema complejo de definir: no es un problema artístico, más bien jurídico. Es un concepto pensado desde el derecho de propiedad, más que un problema de la creación, en estricto rigor.

Sin embargo, me parece que hay límites. Se ha considerado que hay plagio cuando copias y no citas. La copia borra su carácter de cita, pero yo creo que la diferencia sustancial es copiar una concepción de obra, y no solamente fragmentos de la obra. Yo no llamaría plagio a la copia de un fragmento de una obra –por ejemplo, copiar una frase que te gustó y encajarla sin decir de dónde proviene–: eso es intertextualidad. Otra cosa es la copia de una concepción de obra, incluso si las palabras no están ahí, pero se evidencian

procedimientos similares; ahí estamos mucho más cerca del plagio. Es complejo. No sabría determinar cuál es la distancia entre uno y otro, sólo puedo decir que considero que el plagio no es un concepto artístico, sino legal.

EN EL CASO DEL TEATRO, LA INTERTEXTUALIDAD HA EXISTIDO DESDE SIEMPRE. EL TEATRO NACE AL REELABORAR LOS MITOS DE LA CULTURA. LO QUE DIFERENCIA A UNA TRAGEDIA DE LAS ANTIGUAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN, ES QUE HAY UN AUTOR QUE INTERVIENE ESE MATERIAL CON UN PROPÓSITO DETERMINADO.





¿Qué sucede con el concepto de simulacro respecto de la intertextualidad?

Entre intertextualidad y plagio existe la diferencia que ya mencioné. En cambio, al hablar de intertextualidad y simulacro nos referimos a un campo más amplio: el cultural. La teoría del simulacro indica que el mundo es intertextualidad, es decir, todo conocimiento es cita y vivimos en una sociedad de la cita. Lo que los diferencia como conceptos es la ambigüedad de la noción de simulacro, pues el simulacro puede operar como resistencia, es decir, develando su carácter de simulacro, y puede operar como reificación de sí, y ahí es donde yo lo cuestiono. Porque hay muchos simulacros contemporáneos que operan como reificación del simulacro y no interrumpen, sino que generan un continuo hipnótico de la representación; en cambio, otras formas de simulacro, o ciertas formas de intertextualidad, lo que hacen es decir “esto es un artefacto, no lo creas, es mentira”. En ambas posiciones, sin embargo, opera una conciencia radical del simulacro. La ambigüedad es una suerte de “mala fe” que niega cínicamente el carácter de construido de lo real, de tal manera que lo hago pasar por natural, cierto o auténtico. Es como lo que hace la televisión. La pantalla proclama en todo momento: “Esto es la verdad, lo que está sucediendo aquí frente a sus ojos”, pero de lo cual ninguno de nosotros es testigo presencial. El efecto de realidad es omnipotente. El ejemplo ya clásico es lo que sucedió posterremoto cuando la pantalla proclamó: “Están robando un supermercado”, de lo que se concluyó: “En todos los supermercados están robando y por lo tanto cuídese, no salga o avítese”. Ningún periodista dice: “En este supermercado, a esta hora y en este momento, están sucediendo estas situaciones”. No lo dicen así. “Está sucediendo una catástrofe, la gente está saqueando”, eso es simulacro. La magia de la televisión es el efecto de borramiento de su carácter de simulacro.

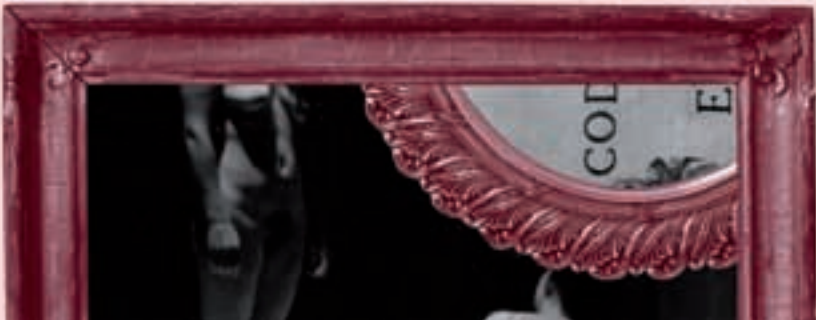
Madonna interrumpida

¿Cuál es la relación entre el procedimiento intertextual y el público?

La intertextualidad, como procedimiento artístico, es muy utilizada hoy, pero es de difícil decodificación por parte del público general. Esto pasa especialmente cuando el producto artístico no recurre únicamente a la cita popular, sino que se nutre de lo que podríamos llamar

provisionalmente la “alta” cultura. Aquí es donde viene el problema. Entonces vienen las acusaciones contra el arte y los artistas que hacen arte para élites, que ya no producen para el público amplio, etcétera. Lo interesante aquí es ¿por qué recurrir a esa clase de cita? Porque precisamente vivimos en una sociedad del espectáculo, en la que todo deviene simulacro, es que más que nunca el arte “debe” pensar su contexto productivo. Yo puedo hacer citas de lo popular, pero esa cita es lo que yo veo permanentemente en la televisión. Ahí veo constantemente intertextualidad: por ejemplo, el estilo de animación de Camiroaga, al principio, intentaba remedar al de don Francisco (cosa confesada por él mismo). Había que imitarlo porque era el modelo de animación exitoso, hacer los mismos concursos, incluso llega a crear un personaje caribeño que es una parodia de este remedo, pero lo que parodia es a otra parodia, la de “Pepito TV” de Alarcón del *Japening con Ja*, quien parodiaba a Don Francisco, que, a su vez, también es un personaje, porque Don Francisco no es Mario Kreutzberger, director de la Teletón. Parodia de parodia, la decodificación es sumamente compleja, pero digerible, porque es acrítica. Si la posvanguardia, como señalan algunos autores contemporáneos, es la autocrítica de la institución arte, la tele hace mucho rato es posvanguardia. Sociedad del simulacro, la máxima lucidez produce ceguera por encandilamiento. La parodia televisiva, la intertextualidad en la televisión, es un procedimiento que no genera ningún grado de conciencia, sino reificación de un estado ideológico. El procedimiento en el arte, por el contrario, buscaría generar en el espectador una interrupción de ese continuo que es la representación para decirte “sí, esto es teatro”. Lo que pretende ese tipo de trabajo es plantear una pregunta: ¿qué ves cuando ves? o ¿qué estás viendo cuando estás viendo? Lo interesante es que, para que esa interrupción suceda, yo tengo que apelar a materiales intertextuales de alta cultura, porque la cultura popular no genera esta interrupción, y eso es paradójico: en la tele vemos permanentemente citas, se ramifica, es la cita de la cita.

Entonces, eso significa que todo es modificable, todo es transformable, todo es un artefacto, no es verdad. Pero no esto en particular, sino que nada es verdad. Lo que tú ves en la televisión tampoco es verdad. Finalmente, también la intertextualidad es un procedimiento permanente de la cultura: nos vestimos onda setenta, después viene de nuevo a lo Madonna... estamos siempre citando. La misma Madonna es una cita de citas.





¿Cuál es la utilidad del procedimiento intertextual?

Hay un presupuesto legítimo de creer que cuando te enfrentas a un tipo de procedimiento de vanguardia, la única forma de que el público sienta lo que está pasando, sea que entienda el procedimiento. Pero sucede que a veces la obra le “llega” al espectador de una manera, no entiende ciertas cosas y de pronto se pregunta: ¿por qué hicieron eso? Y ahí viene lo interesante de la obra: no te está diciendo cosas ni explicando el mundo, sino que está proponiendo un problema. Evidentemente, una persona que tenga el capital cultural para entender esto, tendrá otra apreciación, pero esto sucede con todas las formas de arte. Yo diría que el arte lo que pretende es, a través de este procedimiento, generar en el público una interrupción: hay algo raro en esta obra, hay algo que me incomoda en esta obra, que me lo pudieron haber puesto de otra forma. Creo que esa es la utilidad del procedimiento.

¿Como dramaturgo, qué opinas respecto de producir giros intertextuales y evidenciarlos?

Aquí hay dos cosas: una tiene que ver más bien con una poética de autor, y otra tiene que ver con la obra. Como autor siempre he trabajado giros intertextuales. No son necesariamente obras intertextuales como propuestas, sino momentos de intertextualidad, giros. Muchas veces el tipo de procedimiento intertextual es la parodia. A veces también son trabajos que aluden a materiales que me permiten escribir.

Por ejemplo, en *Laberinto II*, que es un trabajo de radical intertextualidad con el cuento de Borges que se llama “La casa del Asterión”, tomo ese material y lo transformo en una especie de fábula de un prisionero político que está encarcelado.

En *La mañana siguiente* no hago una intertextualidad directa, pero sí trabajo a partir del tono de los cuentos de Raymond Carver, utilizo la atmósfera cotidiana e inquietante de su literatura, esa cosa algo sucia, no acabada de su escritura, y le agrego otros procedimientos intertextuales: una pintura de E. Munch –llamada *La mañana siguiente*– que es sobre la cual yo partí escribiendo. Ahí hay un trabajo intertextual en la producción, no tan explícitamente, aun cuando en mi texto se cuelan esos otros textos.

En *El Peso de la Pureza* trabajé intertextualidades respecto a la música, particularmente sobre los cuatro conciertos de las estaciones de Vivaldi y estructuré la obra en torno a eso: primavera, verano, otoño, invierno. Cada escena estaba ligada a cada uno de los movimientos de los conciertos. Hay un tipo de intertextualidad en este caso, al trabajar la idea de las velocidades, de las sonoridades y ritmos de la partitura musical original aplicadas al texto dramático. Hay también

otros elementos más sutiles y a la vez más explícitamente intertextuales en esta obra: citas concretas a libros de buenas maneras y a libros de educación de niñas de principios del siglo xx. Yo trabajo ese tipo de cosas permanentemente, tomando material de Internet o frases comerciales que me sirven. En el caso *Páramo* consideré que había un trabajo mucho más directo.

HAY MUCHOS SIMULACROS CONTEMPORÁNEOS QUE OPERAN COMO REIFICACIÓN DEL SIMULACRO Y NO INTERRUMPEN, SINO QUE GENERAN UN CONTINUO HIPNÓTICO DE LA REPRESENTACIÓN; EN CAMBIO, OTRAS FORMAS DE SIMULACRO, O CIERTAS FORMAS DE INTERTEXTUALIDAD, LO QUE HACEN ES DECIR “ESTO ES UN ARTEFACTO, NO LO CREAS, ES MENTIRA”.

Sin redención

¿Qué sucedió con *Páramo*?

Páramo surgió a partir de una invitación: el grupo “La puerta”, que dirige Luis Ureta, celebra sus veinte años como compañía, y quisieron proponer a tres dramaturgos la reescritura de tres obras del repertorio chileno en el contexto del Bicentenario. Luis nos invitó –a Coca Duarte, a Rolando Jara y a mí– a escoger una obra y trabajar con ella. El procedimiento se llamó reescritura, no intertextualidad, porque se pretendía hacer otra obra, autónoma, con un diálogo explícito o implícito permanente con el original. Yo hago clases de historia del teatro chileno, y trabajaba en esos momentos sobre Luco Cruchaga, y había leído *Amo y señor*. Luco Cruchaga sólo



HAY ALGO RADICAL EN ESTA OBRA: A PESAR
DE ESTAR INSERTA EN UN ESQUEMA MELODRAMÁTICO,
LOS PERSONAJES NO SE REDIMEN.
EN EL MELODRAMA SIEMPRE HAY REDENCIÓN,
EL PERSONAJE VUEVE AL CAMINO CORRECTO.
AQUÍ SE MUESTRA LO TRÁGICO. LA VIOLENCIA
DE ESA OBRA ESTABA AHÍ, PERO SOTERRADA.
MI PROPUESTA FUE DEVELAR LA VIOLENCIA, E INSISTÍ
EN QUE SIEMPRE SUCEDE SOBRE EL CUERPO,
LO QUE IMPLICA QUE SE EJECUTA ADREDE.

puso en escena dos obras: *La viuda de Apablaza* —que pasó a la historia y no necesita nada— y *Amo y señor*, una obra anterior que aparentemente no tiene la misma potencia, pero que a mí me había encantado porque de alguna manera rompía con el clásico melodrama. Es una obra muy dura, amarga, escrita por un sujeto de la aristocracia que hace una crítica a su propia clase, de una manera que no se ve en ningún otro texto de la época. Además, hay algo radical en esta obra: a pesar de estar inserta en un esquema melodramático, los personajes no se redimen. En

el melodrama siempre hay redención, el personaje vuelve al camino correcto. Aquí se muestra lo trágico. La violencia en esa obra estaba ahí, pero soterrada. Mi propuesta fue develar la violencia, e insistí en que siempre sucede sobre el cuerpo, lo que implica que se ejecuta adrede. Y luego dije: esta obra habla sobre un problema de clases, pero en términos estrictos un problema de clase hoy día no tiene la misma fuerza de antes. Por lo que decidí reemplazar esto con un problema que de verdad moleste: la inmigración. Sobre ello construí una trama donde trabajé un nivel de intertextualidad a propósito de esos temas, de ese inconsciente de la violencia del cuerpo, pero también jugando con el tema del melodrama. En el caso de *Páramo*, trabajé mucho con intertextualidad: agregué imágenes, videotextos de la obra, como si fuera una teleserie que están viendo, y en la teleserie los textos son esos. Los nombres de los personajes son claramente los mismos. Hay un juego permanente de diálogo que me interesaba trabajar, y es ese juego el que es intertextual.

Entonces, ¿qué sentido tuvo el haber considerado “reescritura” lo que hiciste con *Páramo*?

De partida, quisimos pensar en el término reescritura para poder abordar los textos. Es decir, definir qué es una reescritura, y el punto de inicio fue básicamente la idea de la deconstrucción, porque la deconstrucción es una reescritura. Esto significa leer los textos como tejidos fisurados y no como tejidos densos: ver el tejido textual como un tejido discreto, que está lleno de no dichos, de reiteraciones que esconden, de cosas que no quisiste o no pudiste decir. El objetivo de esta reescritura fue abrir esos inconscientes del texto, los elementos no dichos, esas fisuras y amplificarlas. También es importante destacar que hubo una discusión terminológica: acá, creo, lo que hay es pura intertextualidad, se encuentra mucho más cerca de ella que de una versión o una inspiración y, sin embargo, utilizamos el término reescritura, aunque sea impreciso.



Plagio y censura en un texto de Nicanor Parra

POR RAFAEL RUBIO

“Yo me sé tres poemas de memoria” de Nicanor Parra, constituye la puesta en escena de una teoría de la escritura. Acotaremos la descripción de esa teoría en dirección a un objetivo lo más modesto posible: la dilucidación de la estrategia intertextual sobre la cual ésta se construye. Parra transcribe íntegramente tres poemas ajenos, cuyos títulos y autores han sido omitidos. Los hechos son poetas chilenos nacidos dentro de los últimos treinta años del siglo XIX: Juan Guzmán Cruchaga, Carlos Pezoa-Véliz y Víctor Domingo Silva. Los poemas reproducidos son “Canción”, “Nada” y “Elegía del indio triste que regresa”¹.

Aparentemente, esta apropiación textual se ajusta en sentido estricto a la definición canónica de plagio: copia en lo sustancial de una obra ajena, dándola como propia. Además, cumple con una de las condiciones clásicas del plagio: el ocultamiento, el cual nos remite a la raíz etimológica del término (*plagis*: que se oculta). No obstante, el título del texto nos entrega un dato significativo que relativizaría el plagio por cuanto los tres textos reproducidos serían transcripciones directas de la memoria: la fuente citada. Extraña que la memoria de Parra sea capaz de retener íntegramente los poemas, pero no sus títulos ni el nombre de sus autores. Extrañeza que se disipa cuando consideramos la función de la memoria en la transmisión de la poesía popular, dentro de la cual el concepto de autoría individual tiene una presencia restringida: se conservan los textos, pero no el nombre de sus autores. Como contrapartida, el título puede leerse en otra dirección: los poemas que el hablante sabe de memoria son de su propia producción. No ha memorizado tres poemas ajenos, sino propios. El sentido común nos sugiere no forzar la lectura. Sensato será, pues, dar por hecho que Parra no incurre en un plagio; a lo sumo, podría estar “jugando al plagiador”, coherentemente con las experimentaciones literarias del antipoeta. Será imprescindible verificar, en primera instancia, la literalidad de la transcripción.

Parra omite la mayor parte de los signos de puntuación, especialmente en la transcripción que hace del poema de Víctor Domingo Silva. Omisión que refuerza la verosimilitud de lo señalado en el título. Efectivamente, si estas son transcripciones directas de textos memorizados, los signos de puntuación —en tanto marcas visuales— podrían ser fácilmente indiscernibles.

Dejo constancia de otra modificación: la omisión (¿censura?) del verso “Hoy la hallarás extinguida”, al final de la tercera estrofa de “Canción”.

Extraña que la memoria de Parra sea capaz de retener íntegramente los poemas, pero no sus títulos ni el nombre de sus autores. Extrañeza que se disipa cuando consideramos la función de la memoria en la transmisión de la poesía popular, dentro de la cual el concepto de autoría individual tiene una presencia restringida: se conservan los textos, pero no el nombre de sus autores.

Interesa, en particular, una “errata” en la transcripción del poema de Silva. El verso 28 de la versión original dice: “[E]l huinca² odiado venció al fin”. Parra equivoca (¿o corrige?): “[E]l inca odiado venció al fin”. El *huinca* ejerce dentro del poema de Silva la acción de devastar la tierra natal del indio triste que regresa, en el contexto de una anécdota que podríamos simplificar en pocas palabras: un indio mapuche retorna —después de un lapso indeterminado de tiempo— a su tierra de origen, la cual encuentra devastada, y el agente de la devastación no es el paso del tiempo, sino el *huinca*, es decir, el hombre no mapuche: el extranjero. La palabra *huinca* (“usurpador”, “ladrón de animales”) fue inicialmente utilizada para referirse a los invasores españoles durante el siglo XVI, para —posteriormente— designar despectivamente a los chilenos no mapuches. Si es legítimo hacer la equivalencia entre *huinca* y chileno, la “Elegía del indio triste que regresa” —leída desde la situación histórica del año 1985— se torna ligeramente subversiva. El poema plantearía una versión de la historia políticamente incorrecta, en cuanto va en contra de la narración paradójica que el propio chileno construyó para exaltar patrióticamente sus orígenes, a la vez que para purgar su sentimiento de culpa. La imagen del chileno como vencedor del pueblo mapuche —devastador de la Araucanía, su propio origen— es inaceptable. Sobre todo en el contexto de la dictadura militar (dentro de cuyo

¹ Dejo constancia de la existencia de, al menos, una versión alternativa de “Yo me sé tres poemas de memoria”, referida por el académico Iván Carrasco, en la que se incluye un poema de Pablo de Rokha. Para efectos de este trabajo, nos ceñiremos a la edición de 1985 de *Hojas de Parra*.

² Silva entrecorilla la palabra *huinca* (“huinca”), a lo cual se puede dar cierta lectura tendenciosa.



período es publicado *Hojas de Parra*), cuando se produjo la más abierta usurpación de las tierras mapuches de los últimos tiempos, una vez interrumpida la acción de la Reforma agraria. Esta corrección (*inca* en vez de *huinca*³) efectuada por Parra sería una marca de la censura puesta de manifiesto no por sometimiento, sino precisamente en contra de ella, en busca de los lectores documentados que reparen en la errata y comparen las versiones. Está ahí, precisamente, para llamar la atención, para delatar el mecanismo secreto de la paradoja histórica.

Al ser leídos como fragmentos de un mismo texto, cada uno de estos poemas es resemantizado. Sus posibles lecturas, en tanto textos independientes, ceden a favor de la lectura de los mismos que Parra nos propone e impone.

³ En estricto rigor, Parra omite el prefijo *we* ("nuevo"). El "nuevo invasor" (*we-inka*) queda así restituido a su base: *inka* (invasor), nombre con el que se designa la cultura al más extenso imperio indígena precolombino (*inca*). Queda excluida así cualquier posibilidad de remitir *we-inka* a "chileno" o "español". Dejo constancia de la parcialidad y muy posible inexactitud de esta explicación. *Winka* deriva del verbo *winkun* o robar, usurpar. Sea como fuere, la palabra *inka* -que en quechua significa monarca, rey o noble- está presente -etimológica o sonoroamente- en *huinca*. "El inca odiado venció al fin" también podría aludir al tirano de la dictadura militar pinochetista.

Otra intervención significativa sobre el poema consiste en introducir un recurso gráfico habitual en la poesía moderna: espacializar una "cesura", es decir, la pausa rítmica que divide un verso en dos partes iguales. Parra introduce esta "cesura visual" en "Nada" y en "Elegía del indio triste que regresa". En este último caso, las partes divididas por cesuras son cuantitativamente desiguales: 5 y 4 sílabas, respectivamente:

hay una sola
y es la pena
de regresar y verte así

Cesura y *censura* son términos fácilmente homólogos en el plano del sonido. Su parecido fónico nos sugiere una incisiva relación semántica. ¿Por qué introduce Parra esa marca visual? La memoria no podría distinguir dicha marca gráfica, de tal modo que aquí nos enfrentamos a una anomalía de gran interés. La cesura gráfica es una marca textual significativa, en tanto es la forma estratégica de la que Parra hace uso para

indicar la literalidad del poema, un guiño mediante el cual da a entender al lector que lo que está haciendo es una intervención deliberada y calculada del poema: la errata identificada puede -y debe- ser intencional. El ejercicio de proyectar el concepto *censura* sobre nuestra lectura de dichos poemas reproducidos puede resultar insidiosamente iluminador, como ocurre en el caso de "Canción": "Alma, no me digas nada / que para tu voz dormida / ya está mi puerta cerrada". La propia censura está tematizada en esta estrofa. El "no me digas nada" es reforzado por el "nadie dijo nada" del poema de Carlos Pezoa-Véliz. La "nada", a su vez, hace sistema con el "nunca más" del poema de Silva: "¡Tierra de Arauco! ¡Tierra triste! / ¡Nunca serás como te vi!". Basta aguzar un poco la mirada para leer suspicazmente el poema de Pezoa-Véliz: "entre sus papeles no encontraron nada / los jueces de turno hicieron preguntas al guardián nocturno (...) este no sabía nada del extinto (...) / una paletada le echó el panteonero / y emprendió la vuelta / tras la paletada / nadie dijo nada nadie dijo nada". Este poema, recontextualizado, adquiere una incisiva actualidad. La tentación de leer políticamente algunos versos del poema es derecha (o izquierdamente) ineludible. Las fosas comunes, la desaparición de los cuerpos, el silenciamiento de los testigos, aparecen delicadamente denunciados



por Pezoa-Véliz y, por su parte, la actualización del poema de Silva se hace demasiado evidente como para seguir ahondando en ella.

El trabajo de escritura –o de antiescritura– llevado a cabo por Parra consiste en la elección de tres poemas ajenos que son obligados a converger entre sí, constituyendo un sólo texto, el cual es incluido en un libro de su autoría. La elección de estos tres textos no es casual ni arbitraria; por el contrario, constituye un gesto consciente que consiste en dirigir el sentido de ellos hacia una misma dirección. Al ser leídos como fragmentos de un mismo texto, cada uno de estos poemas es resemantizado. Sus posibles lecturas, en tanto textos independientes, ceden a favor de la lectura de los mismos que Parra nos propone e impone.

Postulo que la errata en el poema de Silva funciona como una parodia, apelando a Gérard Genette en *Palimpsestos*: ejercicio de transformar un texto a través de mínimas modificaciones o variantes en su letra. Dicha transformación, además, debe tener como móvil una crítica del texto. En estricto rigor, esta modificación inscrita en Silva determina la dirección hacia la que apuntan los otros dos poemas, por un efecto de contaminación semántica. Los tres poemas, pues, dejan de ser leídos como podían haber sido leídos antes de enfrentarnos a este texto. Este desvío semántico se dirige a una politización de los poemas, a

su actualización temporal y espacial. Parra hace decir (escribir) a estos poetas lo que deberían decir (escribir) si estuviesen situados en la contingencia biográfica del propio autor. De este modo, se hace posible releer políticamente, de modo correlativo, distintos períodos históricos como si pertenecieran a una misma geografía chilena orgánica intertextualizada.

Otra intervención no exenta de importancia, es la ya referida omisión de los títulos de los poemas y de los nombres de sus autores. Postulo que esto tiene relación evidente con la problemática de la censura, en tanto práctica de silenciamiento ejercida sobre el habla y la escritura. Si sus poemas son leídos como fragmentos del discurso subversivo de la denuncia, corresponde mantenerlos en el anonimato como una manera de burlar la represión, haciendo evidente para sus lectores posteriores el mantenimiento, a través del tiempo, de un mismo sistema disciplinario y represivo.

Los límites que separan el plagio de otras formas legítimas de la intertextualidad son difusos. Más que la pregunta por esos límites, interesa la pregunta por su productividad. Las obras literarias son propiedad común, en la misma medida en que todos los bienes “deberían” serlo. El autor no es el propietario de la obra, sino sólo su arquitecto.

Además, el título de este texto, “Yo me sé tres poemas de memoria”, señala la relación dialéctica entre memoria y censura. Sabemos que la imposición de todo discurso represivo interviene violentamente –a nivel estructural– en la memoria histórica de una nación. Pero Parra declara que él no ha perdido la memoria y que, por lo tanto, se resiste a la borratura de ciertas zonas molestas del pasado histórico que el régimen totalitario (capitalista) pretende llevar a cabo con la intención de fundar una nueva historia. Visto así, la poesía es acción de memoria histórica de un pueblo: un gesto de presentización de lo borrado para que no sea olvidado. La poesía corrige la historia oficial.

Parra nos demuestra que un poema puede constituir un gesto político eficiente sin que tenga que recurrir a la referencialidad. Por el contrario, su eficiencia está en relación de proporcionalidad inversa con el grado de referencialidad del discurso. En este sentido –parafraseando a Marx–, la censura engendra sus propios sepultureros, en tanto impone el silenciamiento como estrategia discursiva de la que se sirven las propias víctimas de la censura. La censura –como mala lectora que es– castiga el aspecto referencial de los discursos disidentes, con lo cual obliga a la disidencia al perfeccionamiento profesional del arte





del ocultamiento, del uso de la función poética, definida por Jakobson como el mensaje centrado sobre su propia materialidad, mediante la utilización especializada de estrategias textuales que permitan filtrar en los discursos el torrente ideológico desde la perspectiva de la invisibilidad. Es por esta razón que me atrevo a creer que el discurso poético es potencialmente más subversivo que todos aquellos que circulan en un estado de sociedad dado, en la medida en que es el discurso de la ambigüedad por excelencia.

“Yo me sé tres poemas de memoria” utiliza una estrategia propia del reprimido: burla la censura aparentando someterse a ella. Viola la censura a través del sometimiento simulado. El autor dice lo que dice sin utilizar o exponer su voz en lo que dice. Así, elige una forma de escritura parasitaria que vendría a ser como el antónimo de la *poesis*: el plagio. Parra burla el castigo de la represión en tanto no ha escrito nada: su escritura es la ausencia (aparente) de escritura. El poeta juega con el horizonte de expectativas del lector, suponiendo dos tipos de lectores. Uno ideal que reparará en la errata, descubriendo el gesto político implícito; y uno real que no reparará en la errata y leerá este texto a nivel de superficie, como una tomadura de pelo, que concuerda con el prejuicio público construido en torno al autor: un sujeto excéntrico –un antipoeta– que instala su trabajo poético en la zona cero de la poesía. Parra como un productor de chistes, artefactos y bandejitas, que funda su éxito en esa excentricidad, devenida finalmente en centro e institución. A los ojos de ese lector real, Parra no está diciendo, en estricto rigor, nada (como no sea decir que *sabe tres poemas de memoria*).

Como efecto del hábil trabajo del antipoeta, el poema de Silva adquiere una actualidad absoluta. El poema de Pezoa-Véliz, recontextualizado, resulta ser un anticipado y profético testimonio de los muertos desaparecidos durante el gobierno militar. El poema de Guzmán Cruchaga –puesto en sistema con los otros dos poemas– deja de ser el inocente poemita intimista y sentimental que estaba condenado a ser y va a terminar tematizando la realidad atroz de los silenciados.

Los límites que separan el plagio de otras formas legítimas de la intertextualidad son difusos. Más que la pregunta por esos límites, interesa la pregunta por su productividad. Las obras literarias son propiedad común, en la misma medida en que todos los bienes “deberían” serlo. El autor no es el propietario de la obra, sino sólo su arquitecto.

Poemas citados

“Canción” (Juan Guzmán Cruchaga): “Alma, no me digas nada / que para tu voz dormida / ya está mi puerta cerrada. // Una lámpara encendida / esperó toda la vida / tu llegada. / Hoy la hallarás extinguida. // Los fríos de la otoñada / penetraron por la herida / de la ventana entornada. / Mi lámpara estremecida / dio una inmensa llamarada / Hoy la hallarás extinguida. // Alma no me digas nada / que para tu voz dormida / ya está mi puerta cerrada”. *Agua del cielo*. Santiago: Nascimento/ Colección Millaray, 1925. 71. Impreso.

“Nada” (Carlos Pezoa-Véliz): “Era un pobre diablo que siempre venía / cerca de un gran pueblo donde yo vivía; / joven rubio y flaco, sucio y mal vestido, / siempre cabizbajo.... ¡Tal vez un perdido! / Un día de invierno lo encontraron muerto / dentro de un arrollo próximo a mi huerto, / varios cazadores que con sus lebreles / cantando marchaban... Entre sus papeles / no encontraron nada... Los jueces de turno / hicieron preguntas al guardián nocturno: / éste no sabía nada del extinto; / ni el vecino Pérez, ni el vecino Pinto. / Una chica dijo que sería un loco / o algún vagabundo que comía poco, / y un chusco que oía las conversaciones / se tentó de risa... ¡Vaya unos simplones! / Una paletada le echó el panteonero; / luego lió un cigarro, se caló el sombrero / y emprendió la vuelta... Tras la paletada / nadie dijo nada, nadie dijo nada...”. *Alma chilena*. Santiago-Valparaíso: Biblioteca Chilena Moderna, 1912. 79. Impreso.

“Elegía del indio que regresa” (Víctor Domingo Silva): “¡Tierra de Arauco! ¡Tierra triste! / ¡Tierra querida en que nací! / Es una queja inacabable, / la de tu raza ayer feliz. / Ya no está verde tu montaña, / ya no es tu cielo de zafir; / las mapuchitas ya no cantan / sobre la trama del tapiz; / hasta los niños se diría / que se resisten a reír; / los cisnes huyen de tus lagos, / tus bosques gimen al dormir, / y los copihues balancean / sus campanitas de rubí / como las lágrimas de sangre / que llora el indio al sucumbir. // ¡Tierra de Arauco! ¡Tierra triste! / ¡Nunca serás como te vi! / Mares remotos he cruzado, / lenguas extrañas aprendí; / la vida errante ya me cansa... // ¡Pero tu imagen está en mí, / como los árboles que fijan / en tus entrañas la raíz! / ¡Rucas en ruinas! ¡Campos yertos! / ¡Lanzas roídas del orín! / Ya no hay guerreros que combatan... / ¡El “huinca” odiado venció al fin! / ¡Tierra de Arauco! ¡Tierra triste! / ¡Como la pena de partir / hay una sola, y es la pena / de regresar... y verte así!”. *Hacia allá: poemas orijinales*. Santiago: Impr. Encuadernación Universitaria, 1905. Impreso.

“Yo me sé tres poemas de memoria” (Nicanor Parra): “I Alma no me digas nada / que para tu voz dormida / ya está mi puerta cerrada // Una lámpara encendida / esperó toda la vida / tu llegada / hoy la hallarás extinguida // los fríos de la otoñada / penetraron por la herida / de la ventana entornada: / mi lámpara estremecida / dio una inmensa llamarada // Alma no me digas nada / que para tu voz dormida / ya está mi puerta cerrada. // II Era un pobre diablo que siempre venía / cerca de un gran pueblo donde yo vivía: / joven rubio y flaco / sucio y mal vestido / siempre cabizbajo tal vez un perdido / Un día de invierno lo encontraron muerto / dentro de un arrollo próximo a mi huerto / varios cazadores que con sus lebreles / cantando marchaban Entre sus papeles / no encontraron nada Los jueces de turno / hicieron preguntas al guardián nocturno / este no sabía nada del extinto / ni el vecino Pérez ni el vecino Pinto / Una chica dijo que sería un loco / o algún vagabundo que comía poco / y un chusco que oía las conversaciones / se tentó de risa ¡vaya unos simplones! / Una paletada le echó el panteonero / luego lió un cigarro se caló el sombrero / y emprendió la vuelta / Tras la paletada / nadie dijo nada nadie dijo nada. // III. Tierra de Arauco tierra triste / tierra querida en que nací / es una queja inacabable / la de tu raza ayer feliz / Ya no está verde tu montaña / ya no es tu cielo de zafir / las mapuchitas ya no cantan / sobre la trama del tapiz / hasta los niños se diría / que se resisten a reír / los cisnes huyen de tus lagos / tus bosques gimen al dormir / y los copihues balancean / sus campanitas de rubí / como las lágrimas de sangre / que llora el indio al sucumbir // Tierra de Arauco tierra triste / nunca serás como te vi / mares remotos he cruzado / lenguas extrañas aprendí / la vida errante ya me cansa / pero tu imagen está en mí / como los árboles que fijan / en tus entrañas la raíz / Rucas en ruinas campos yertos / lanzas roídas del orín / ya no hay guerreros que combatan / el inca odiado venció al fin / Tierra de Arauco tierra triste / como la pena de partir / hay una sola / y es la pena / de regresar y verte así”. *Hojas de Parra*. Santiago: Ganymedes, 1985. 73-76. Impreso.

Nadia Prado

(Santiago, 1966). Estudió Filosofía en la Universidad Arcis. Ha publicado: *Simple placeres* (Cuarto Propio, 1992); *Carnal* (Cuarto Propio, 1998); © *Copyright* (LOM, 2003); y *Job* (LOM, 2006). Ha recibido el Premio Consejo Nacional del Libro y la Lectura (por *Job*, categoría obras inéditas, 2004); la Beca de la Fundación Andes (2005); la Beca FONDART-Artes Integradas (proyecto *Poesía es +: Intervención urbana y lectura de poesía sobre globos aerostáticos*, 2002); y la Beca Consejo Nacional del Libro y la Lectura (2003). Sus textos han aparecido en diversas antologías en Chile y en el extranjero, entre ellas: *Poesía latinoamericana del siglo XXI: el turno y la transición* (Siglo XXI Editores, 1997); *Antología de Poesía Femenina Chilena del siglo XX: confiscación y silencio* (Dolmen, 1998); *Mujeres poetas de Chile: muestra antológica, 1980-1995* (Cuarto Propio, 1998); *Fin de siglo: nueva poesía chilena de los 80* (Editorial Ventana Abierta, 2009); y *Cuerpo plural: antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (Pre-Textos, 2010).

Perdón padre perdón madre
 el autor de los hechos
 el jardinero mató a su mujer
 el hogar se asustó
 yo albedría por el cielo
 tras la noche entonces el hogar se asustó
 un cuaderno de 15 miligramos
 escribe alguien la vida vivirla es demasiado
 tras los vidrios
 la calle la gente la lengua de la labor
 y en este silencio de ocio
 aprendo a entrar de nuevo
 el cuaderno por donde se desliza mi tu
 corazón ya no late por lo real
 late dormido despierto
 jadea y es una ilusión
 creer lo real la sordera
 los anónimos nombres sin fechorías inmaculados
 singulares indeseables herederos de la lepra
 pensar de antes
 partir de algo habitar
 el visitante anónimo sinónimo de mi tu
 decide que soy el señor del lugar
 mi corazón albedría y anfitriona
 soledad y silencio
 señorea el mundo en cemento frío y engomado
 pega los zapatos atrapado a la vida
 sin dejar de ser huésped ni extranjero
 pero te entrego quien soy y me guardo de mí a ti
 quien no soy se presenta soslaya al parásito
 que va de mi anónimo nombre al bautizo por tu
 mirada
 se enfrenta y me derrota como tus ojos
 también ocurre si la inmunidad no es certera
 entonces lato dormida despierta
 jadeando en la ilusión de creer se hace lo real
 mis oídos sordos y nuevos anonimizan
 nombres pulcros e inmaculados
 mientras los puercos exhiben quiénes son
 la sordera hace al silencio y no la lógica contraria
 arcontes y custodios del vacío imperativo presente



sorda y ciega rodeando la cáscara impenetrable de mí y tú
quien no se debate es un cadáver
reservo el silencio en el ruido
en el bullicio dentro de aquí
lugar dado antes de saber quién era
antes de mi cara en el humo y la ceniza
anunciando la muerte de mí en tu mirada
tu mirada muerta por el saqueo de las letras de ti
por la errancia ansiada siempre
en que se muere y despierta en el camino muriendo
entre los pasos y agitándose en la vagabunda estela
desechado desde la omnipotencia y la insignificancia
vuelve a avanzar la mano hacia un trozo de madera
alguien *que arrojó su pluma en la cenagosa*
clava el mar se clava la arena que lleva el mar
esa faena irrepitable y no estrenada por nadie
hace desaparecer y aparecer la desidia
letrada y analfabeta la arena está allí
combinando granos y siglos que el mar toma
el primero que lee lanza la mano
coge la espuma de su boca
lo extraño que ha escrito
no coincide en la tinta
no con el silencio
no más que un ciego
esquivando su ser adelante
en el incierto de la posible equivocación
escapa el objeto que ha quedado atrás
ante sus ojos ciegos
fantasma que no se presenta ni se ausenta
en el *asedio espectral* de tú en el futuro
y de mí aquí arraigada a las cosas detenidas de la vida y veloces
antes pared blanca sobre los hombros y después
guardo el secreto en el féretro abanico
que el viento ondea con mi cuerpo dentro
y deseo llamarte cuando te has ido
bajo el volumen de la voz para padecer el mal
de esperar el mal del secreto heredo el deseo
que nunca está más allá de mi fiel asombro
heredo para guardar pero siempre todo se extravía
mi poco ser por escaso ser obliga a esperar
retardando mi propia venida
heredo el silencio en el ruido
en el bullicio dentro de aquí
mi cara en el humo y la ceniza
anunciando la muerte de mí en tu mirada
tu mirada muerta por el saqueo de las letras de ti
por la errancia ansiada no en el final
sino en el camino que obliga
y cautela la detención del divagador
en el camino se excede la vida
en la demasía del propósito
y en este ir al encuentro del quién era
en lugar del quién soy



heredo en ese cumplimiento la incertidumbre
lazos de sangre en papel
marcas de trabajo en las manos
obligan a sacarse la corona a este príncipe asalariado
la aureola en llamas vuelve escoria mi trabajo
el cincel se clava en la piedra y en el estómago
la letra leva la letra no es siamesa de mí
lo escrito está a distancia y quema
se quemó el bosque por fuego y por frío
al agua arrojada sin sosiego
mi cara ardiendo la hizo estallar el *murmullo de Dios*
no se escucha pero se sabe por otros que dicen haberlo escuchado
antes *que lo que arda se apague y antes de despedazarlo con los dientes*
Dios está mutilado
cubo de estrellas son miles de ojos
seres deformes
por los que somos guiados
[“ahora amigo salió ya el cobre de su molde en el crisol del herrero;
en dos horas se calienta y en dos se enfría”]
si mí mismo escribe se pulveriza
tengo en las manos las letras
quedo fuera de la esfera
se parece a una serpiente que ha metido la cola en su cabeza
el círculo fustiga el infinito
entonces despierta dormida allí
el lugar en el quien era
tapé mi ojo y segundos más tarde el otro
han pasado más de dos mil años
yo que inventé a mi familia
descuido la habitación del monstruo
el bosque se incendió por frío
el silencio ardía en bullicio
y se podía amar toda la ausencia
ahora llegarás a ser quien eras y serías
la memoria se asfixia
en el quien el lugar se ha perdido
hoy un hombre será despojado de lo que él despojó
y dice el autor de los hechos:
el hogar no existió porque mientras
albedría por el cielo
tras la noche entonces
el hogar se asustó pero no fue el hogar era yo temblando
ante la ausencia
el principio y el fin dado para sí
en arenas movedizas
por coincidencia o premeditación
la vida me da la espalda y la crueldad queda abierta
como el cráneo perforado de la mujer del jardinero
Perdón padre perdón madre
el autor de los hechos.

COLUMNA

Nuevas lecturas

POR DIEGO ZÚÑIGA

Lo primero: un autor se pone de moda y todo comienza a asociarse a él, como si hubiese inventado la forma y el fondo de la literatura actual. Digámoslo con todas sus letras: el culpable se llama Roberto Bolaño y, desde su muerte, todo parece aludir a él, partiendo por *Bonsái*, de Alejandro Zambra, pasando, cómo no, por *Navidad y matanza*, de Carlos Labbé, hasta llegar a *Diario de las especies*, de Claudia Apablaza y *Caja negra*, de Álvaro Bisama. Cuando estas novelas se publicaron, los críticos las vincularon de inmediato a la escritura de Bolaño, obviando a otros referentes. No importó que *Bonsái* tuviese una relación estrecha con Kawabata o que *Navidad y matanza* dejara patente que Labbé era un gran lector de Onetti. Dio lo mismo. Fue más relevante ligarlos a Bolaño y afirmar que él era el escritor chileno más influyente de los últimos años, y que la nueva generación de narradores –hijos de los setenta– tenía una deuda incuestionable con su obra.

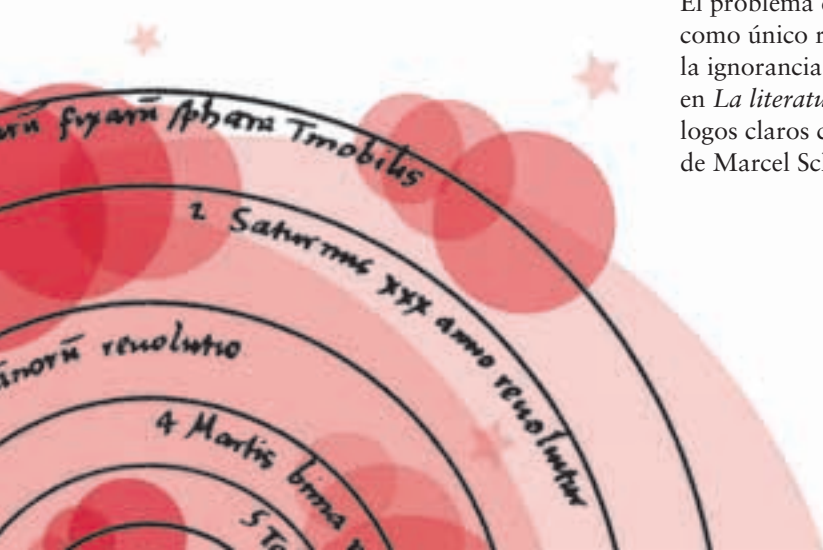
Esto no es completamente falso: hay un vínculo entre estos cuatro narradores y la obra de Bolaño, ya sea por los juegos metaliterarios de Apablaza y Zambra, como por las búsquedas estructurales de Bisama y Labbé. Esto es innegable, pero también lo es la existencia de otras raíces. Por ejemplo, el vínculo ya mencionado con Onetti, o el que hay entre Bisama y Perec, o el de Apablaza con Vila-Matas. Para rematar, en casi todos los casos, llegamos a Borges.

El tema, creo, nace de la flojera de los lectores y críticos al intentar desentrañar los diálogos que generan estas nuevas propuestas con obras contemporáneas o clásicas. Bolaño opera, así, como una caja de herramientas donde se pueden encontrar muchas cosas, básicamente porque él mismo construyó una obra repleta de referencias a otros autores: Borges, Wilcock, Lihn, Ellroy, Perec, Carver, Kafka, Melville, Parra, Vallejo, Dick, etcétera.

El tema, creo, nace de la flojera de los lectores y críticos al intentar desentrañar los diálogos que generan estas nuevas propuestas con obras contemporáneas o clásicas. Bolaño opera, así, como una caja de herramientas donde se pueden encontrar muchas cosas, básicamente porque él mismo construyó una obra repleta de referencias a otros autores: Borges, Wilcock, Lihn, Ellroy, Perec, Carver, Kafka, Melville, Parra, Vallejo, Dick, etcétera.

Bolaño no inventó nada. Lo que hizo, en cambio, fue una obra consciente de que la única forma de crear algo “nuevo” era estableciendo diálogos con otros referentes literarios. Releyó ciertas obras y autores, y a partir de ahí integró su visión de mundo, su vida. Hay que pensar a Bolaño como un lector que escribe, dijo alguna vez Rodrigo Fresán, y acertó completamente. Porque era eso: un devorador de libros que plasmaba en su escritura ese recorrido, tal como lo han hecho Apablaza, Bisama, Labbé y Zambra.

El problema de la asociación directa con Bolaño como único referente, es que deja de manifiesto la ignorancia de otras lecturas. Por ejemplo, en *La literatura nazi en América*, existen diálogos claros con obras como *Vida imaginarias* de Marcel Schwob, *La historia universal de la*



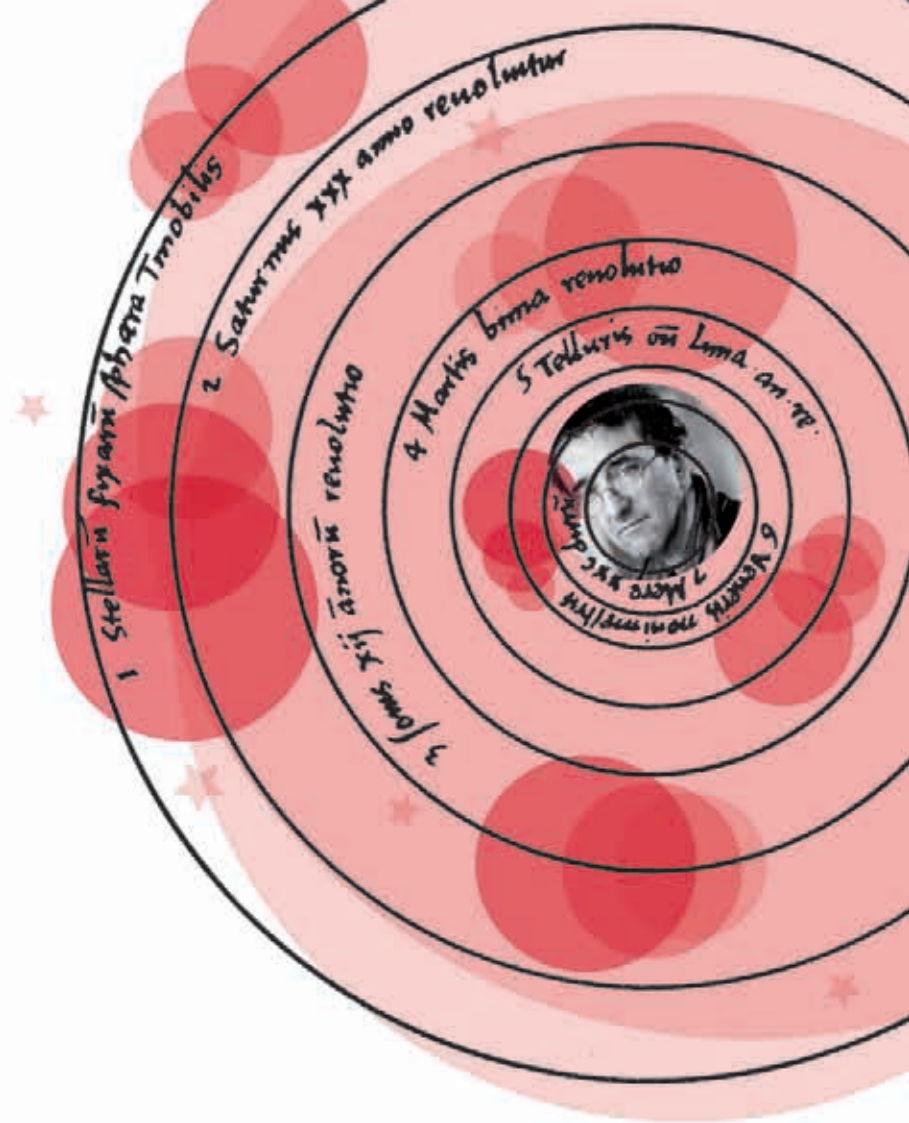
infamia de Borges, y *La sinagoga de los iconoclastas*, del absurdamente desconocido J.R. Wilcock. En este sentido, las críticas que afirmaron que el diccionario de cine B que aparece en *Caja negra* está inspirado en la novela de Bolaño, desconocieron esas alusiones. Lo mismo sucede con la estructura de *Los detectives salvajes*, fundada en *La vida: instrucciones de uso* de Perec. O con 2666 y el diálogo entre *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy, *Mis rincones oscuros*, de James Ellroy, y la frialdad y dureza de los capítulos “La parte de los crímenes” y “La parte de Archiboldi”.

Lo que resulta inquietante es preguntarse si nuestros críticos sabían que Ellroy era más que un escritor de novelas negras o que McCarthy había despachado en 1985 una de las novelas más brutales jamás escritas. O si habían leído a Di Benedetto antes de que Bolaño lo homenajeara en su cuento “Sensini”. Son dudas ya instaladas, que se agudizarán al enfrentar a las nuevas tendencias narrativas, repletas de alusiones a autores contemporáneos como Vila-Matas, Piglia, Pitol, Vallejo, Rey Rosa, Fresán, Aira o Castellanos Moya.

En algún momento olvidamos que los escritores leían y que sus obras estaban construidas sobre esas lecturas. Ya no son, sin embargo, lecturas obvias, sino lecturas contemporáneas o de autores que en su momento pasaron inadvertidos y que, luego, fueron rescatados. Pienso en Mario Levrero, en Julio Ramón Ribeyro, en Jorge Ibargüengoitia o en Osvaldo Lamborghini. Pienso en Bolaño volviendo a Kafka y quedándose un buen rato ahí. O en las lecturas de autores más jóvenes: Felipe Bécerra (*Bagual*) revisita a Reinaldo Arenas, Maori Pérez (*Diagonales*) relee la tradición norteamericana actual (Foster Wallace, Coupland, Palahniuk), y Daniel Hidalgo (*Barrio miseria*) vuelve a Manuel Rojas y Gómez Morel.

En algún momento olvidamos que los escritores leían y que sus obras estaban construidas sobre esas lecturas. Ya no son, sin embargo, lecturas obvias, sino lecturas contemporáneas o de autores que en su momento pasaron inadvertidos y que, luego, fueron rescatados.

Estas son, al fin y al cabo, las señales de una narrativa que ha vuelto a poner los ojos en la figura del lector como escritor, y que exige a críticos y lectores que vuelvan a leer, que abran su espectro literario, que superen modas y tradiciones. Que reconozcan que hay pequeños recovecos por donde comienza a transitar la nueva narrativa latinoamericana. Que sepan identificar la influencia del cine, la música, los videojuegos o el cómic en las nuevas escrituras. La intertextualidad a la que estamos expuestos es cada vez más amplia, más compleja, más variada, y exige del lector un ejercicio que, si bien se dirige constantemente a la obtención de los códigos claves de la narrativa en curso, aún no permite el entendimiento cabal del texto. ■



Conversación con Nicanor Parra: ¿En qué quedamos?

POR PILAR GUERRERO Y VERÓNICA WATT



Parra (1914) ha estado esquivo. Luego del documental *Retrato de un antipoeta*, para el que –en palabras de Nicanor– Víctor Jiménez obtuvo información emborrachándolo, la aversión hacia la gente del medio literario y periodístico ha sido mayor. Dice no dar entrevistas, y afirma incluso haberle negado recientemente una a “Raquel Correa, ese monumento”.

Tuvimos la suerte de conseguir unas horas con él a cambio de una concesión incumplida: no grabarlo. También incumplido nuestro objetivo: entrevistarle sobre el plagio. La entrevista fallida, que deviene monólogo-conversación, se llevó a cabo en la casa de Colombina, su hija menor. Nos recibe ella y, poco después, aparece Nicanor: chaqueta y pantalones *beige*, camisa a cuadros. El perfecto *gentleman* inglés, pero con el cabello desgreñado. Parra, de porte menos imponente que el imaginado, besa la mano de cada una. Nos sentamos a la mesa y Rosita, una de las empleadas, nos sirve café. Un par de horas después comemos garbanzos, pan, fruta y tomamos más café. A lo largo de toda la conversación, se escucha el sonido de la loza tratada con rudeza, la voz de los miembros de la familia atravesando las paredes, el llanto esporádico de una guagua. Parra recita *Hamlet*, *Macbeth* y *La fierecilla domada* en inglés y castellano. Canta “Teneme en tu corazón” de su hermana Violeta. Se ríe, pero también se pone melancólico y habla de la muerte, de las cosas que ya no pasan. Una pregunta lo anuda todo: cómo presentarse ante los demás. Aquí una muestra, en sus palabras, de los temas que lo andan rondando.

Metafísicamente correcto

¿Qué opina del plagio literario?

Ah, no. Mateo 5:37. Sí y no. No entro en análisis. Me lo prohíbe mi religión. Me lo prohíbe San Mateo. El que se pone a desarrollar, según él, es un personaje infernal. Lo único que podemos contestar es sí y no... Eso es lo correcto. Lo éticamente correcto. Y quizás también lo dichosamente correcto, lo teológica, lo metafísicamente correcto. Ustedes no me van a tirar la lengua a mí. [Luego habla en ruso]



Tal vez podría decir algo más que *sí* y *no* en otro idioma.

Ya he dicho más que *sí* y *no*, en parte para impresionarlas a ustedes, las nuevas lolas, pero no, no entro en ese tipo de academicismos.

La reescritura

Tengo que decirles algo sustancial: no hay que leer ni releer a los clásicos griegos, es una pérdida de tiempo. Para leerlos, es necesario saber el idioma. Si no, uno está leyendo a un traductor, a un pobre infeliz, y cree estar leyendo a Esquilo. Mientras leí traducciones, nunca me entretuve con *Hamlet*. Pero cuando me metí a fondo en el inglés isabelino de la época, palabra por palabra, se abrió un abanico. Yo tenía treinta traducciones de *Hamlet* y todas eran basura, todas. Y esto no lo sabe la academia; las universidades no lo saben y pierden tiempo leyendo a los autores en castellano.

Pero se han hecho esfuerzos de traducción, por ejemplo su traducción *Lear* Rey & Mendigo, ¿no le parece un texto digno de leer?

A lo mejor sí, pero eso no es traducción. Eso es *re-writing*: reescritura. O sea, hay que hacer lo mismo que hacía Shakespeare: él pescaba textos italianos, franceses o españoles, y los reescribía. Hay que lograr dar la impresión del texto original en el texto en español. ¿Cuánto tiempo estuve con *Hamlet*? Cincuenta años. Ahora estaría en posición de reescribir *Hamlet*.

¿Para usted la reescritura sería una apropiación de la obra, es decir, tomar un tema que se vuelve propio e imprimirle un carácter personal?

Se trata de decir efectivamente en el idioma patrio lo que el autor dijo en su idioma propio.

También se puede agregar un poquito más, pero la idea central es esa.

¿Se podría tomar un texto en español y volver a escribirlo?

No, no tiene sentido, porque esos textos son clásicos en el idioma patrio. Lo que hay que hacer es acceder efectivamente a ellos. Recordemos un romance, por ejemplo, “De Francia partió la niña”. ¿Cómo se dice eso para que se entienda mejor? Imposible. Y eso que es *early* español. Sería, en realidad, como cuando reescriben a Shakespeare en inglés con fines didácticos: un desastre. Para que la reescritura en el mismo idioma cobre sentido, tendría que ser otro Shakespeare el que lo hiciera: ahí importaría el autor y no la recuperación del texto.

MIENTRAS LEÍ TRADUCCIONES, NUNCA ME ENTRETUVE CON "HAMLET". PERO CUANDO ME METÍ A FONDO EN EL INGLÉS ISABELINO DE LA ÉPOCA, PALABRA POR PALABRA, SE ABRIÓ EL ABANICO. YO TENÍA TREINTA TRADUCCIONES DE "HAMLET" Y TODAS ERAN BASURA, TODAS.

Cachar la weá

To be or not to be, that is the question. Hamlet y yo cachamos la weá. O sea, el verbo ahora es *cachar la weá*.

Pero quizá no son los únicos...

I couldn't care less. Puedo profundizar esta respuesta: no me importa, no sé, no me interesa. ¿Usted cree en Dios, señor Parra? No me importa, no sé, no me interesa.



Capitalizar al guatón

Él se presentaba como “Guatón Romo Mena, torturador *ad honorem*, y a mucha honra”, decía textual, y refiriéndose a la flaca Calderón, que era una revolucionaria: “Además de marxista, judía la concha de su madre. No la dejamos buena ni pa’ nada. Mi general y yo cachamos la weá”. El verbo *cachar la weá* lo puso en órbita él. ¿Se pueden escribir versos a la luna después de esto...? O sea, hay que capitalizar al Guatón Romo, hay que sacarle el jugo al Guatón, porque habla desde la violencia desnuda del punto R, el *reptile point*: cero retórica, cero artificio, cero planificación, Guatón Romo no más, a mucha honra. Otra alternativa es la de Zambra: dejarse de chuchadas, de garabatos, susurrar al oído, o sea, bajar el tono. Yo soy admirador incondicional de Zambra, él es lo contrario del Guatón Romo. Y hay muchos que dicen que el escritor chileno del momento se llama Zambra.

Los artefactos

No se permiten ingeniosismos de ninguna índole. Sí sí, no no. Ahora, diría yo, sin artefactos no se sobrevive. Porque los *Artefactos*, desde el punto de vista teórico, son publicitarios. No es lenguaje literario ni teológico. Por ejemplo, *say it with flowers*. La primera vez que llegué a Estados Unidos, Miami estaba empapelado con unas gigantografías tremendas con esa sola frase, y abajo el número de teléfono. Con esa frase la corporación que vendía esas flores se hizo multimillonaria; nada de sonetos a la luna, ni a las golondrinas, ni al crepúsculo. Frases publicitarias. De ahí saqué la idea de los artefactos:

“La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas”; “A mí nadie me pisa los callos, a mí nadie me pasa a llevar, aunque sea Fidel en persona o la propia Unidad Popular”. Y gracias a estos artefactos, Pinochet no me mató. Porque yo no me identificaba ahí con la Unidad Popular. Comunista sí, pero díscolo. Y la palabra *díscolo* es respetada por la derecha.

Los chicos

Relacionado con la idea de plagio, ¿qué opina del Chico Molina? [Ante la pregunta, busca en un cuaderno de tapas negras estos poemas aparentemente recientes, y los lee].

“Dios / un constructo de orden ontológico / sentenciaba con los brazos en cruz / el incommensurable Eduardo Molina Ventura // Más conocido por el Chico Molina / pues no era muy alto de estatura / metro cincuenta a todo reventar. // Aristócrata, culto, buena presencia / –para decirlo con sus propias palabras– / el único defecto: / que no me sé ganar el sustento.”

Esto está escrito ayer... O reescrito. Le ando buscando el cuesco de esa breva yo. Acá hay otra del Chico Molina: “Sabía hacerse el simpático para que lo invitaran a almorzar / eso sí que después se quedaba a tomar once / *motu proprio*: sin previa invitación. // A la de Dios que es grande, dijo el otro / chistes van, chistes vienen, hasta que comenzaba a oscurecer / ¡Cáspita, se me acaba de ir mi última micro! / ¡Cáspita, cáspita, algo debo decir al respecto! / No importa que los distinguidos señores dueños de casa / no dispongan de pieza para huésped / puedo pasar la noche en el sofá / yo con una frazada me conformo / sepan que están hablando con un príncipe.”

Esto termina de la siguiente manera: “Sepan que están hablando con un príncipe. / Pobre Chico Molina / se creía la muerte en bicicleta / y con pantalones a cuadros”.

Estos eran dichos antiguos. Aquí está el Chico Molina en las frases que él mismo pronuncia: “Dios es un constructo de orden ontológico”. Lo decía con los brazos en cruz, tratando de dominar a todo el mundo. Él se refería a sí mismo como aristócrata, culto, de buena presencia. Él decía –lo tarjé después–: “El poeta inédito más famoso / dicho sea al correr de la pluma / qué duda puede haber / como muy pronto quedará demostrado / autor de diecisiete obras inmortales”. Obras que no aparecieron nunca.

Él daba a entender que al quedarse le estaba haciendo un favor a uno. Una vez me pidió a mí que lo invitara a almorzar, yo caí, pero me di cuenta de su juego y me fui, tuve que irme de mi casa; se habrá quedado dos, tres días, pero no



apareció más. En todo caso, había grupos en los que él era indispensable: el grupo de la Momo Balmaceda, por ejemplo. Y bueno, además, el Chico Molina era aparentemente *gay*. Hay otro chico famoso que es el Chico Mellado: “Los médicos terminarán matándome / refunfuñaba de la mañana a la noche / el infalible profesor Mellado / que sufría de cáncer a la próstata / Beauchef 850 / año de la cocoa / más explícitamente: el inconmensurable Marcelo Mellado / más conocido por el Chico Mellado / pues no era muy alto de estatura / metro cincuenta a todo reventar / hasta que se cumplió su profecía. / Pobre Chico Mellado, dijo el otro: / se creía la muerte en bicicleta / y con pantalones a cuadros.”

[Parra menciona al Chico Vera, “secretario de educación de la república socialista que duró cien días y, además, el mejor traductor del poemazo de Paul Valéry que es ‘Le cimetière marin’ (El cementerio marino)”].

Recordemos que en ese entonces había que hablar francés, y pronunciarlo bien. Nosotros éramos humanistas: conocíamos la cultura griega y romana, el mundo latino; todavía no protagonizaba la escena cultural el mundo anglosajón. Podíamos repetir de memoria a Heráclito, dar media docena de frases célebres de Platón, recitar algunos versículos de Sócrates, etcétera. El asunto es que Paul Valéry era el poeta francés de la época, y “Le cimetière marin”, un poema que alude a una problemática que se remonta a Zenón de Elea, a la paradoja de Aquiles y la tortuga. Aquiles era el atleta más rápido de Grecia, y la tortuga, la criatura más lenta que pudiera imaginarse. La paradoja, dice Zenón, es que Aquiles nunca va a alcanzar a la tortuga, porque para eso tiene que pasar por todas las posiciones en las que ésta estuvo; lo que implica que por lenta que sea la tortuga, siempre estará algo más adelante. Bueno, para entender a fondo todo esto hay que darle muchas vueltas, hay que prácticamente encerrarse en una biblioteca. Lo importante en este momento es lo que Zenón concluye, porque esto no es un chiste filosófico, sino una cosa espantosa: el razonamiento indica que Aquiles nunca alcanza a la tortuga, pero tanto la aritmética como la experiencia demuestran que sí. Entonces, ¿en qué quedamos? Zenón explica que ambas demostraciones son correctas, que en cada una por separado no hay contradicciones, que la contradicción es entre ellas, porque –y acá entramos a la metafísica– algo no puede ser y no ser al mismo tiempo, no puede ser que Aquiles alcance y no alcance a la tortuga; la falla de todo esto está en el concepto de movimiento, es éste el contradictorio. Luego viene la conclusión realmente espantosa: el movimiento no existe, porque su existencia sería contradictoria y la definición de existencia en la cultura griega

se basa en el principio de no-contradicción. Entonces, como el mundo es movimiento –qué otra cosa es el mundo, el sistema solar, los planetas girando, etcétera–, todo eso es ilusión, no es realidad. O sea, el mundo no existe, esa es la conclusión. Feroz, ¿ah? Los hindúes y los budistas aceptan de partida que el mundo es ilusión, y tienen una palabra para referirse a él: *samsara*, dicen, el mundo es *samsara*, es apariencia. Y ahora volvemos con el Chico Vera, que dice “Zenón, Zenón, Zenón de Elea, tú me has herido con tu flecha alada, que vuela siempre, pero nunca vuela”, ese es otro de los enunciados de la paradoja de Aquiles y la tortuga, que de forma muy parecida demuestra que la flecha del atleta griego no puede abandonar nunca el arco, porque para que la mitad trasera se mueva, hace falta que se mueva primero la mitad de delantera, y para que ésta se mueva, primero tiene que moverse la mitad de la mitad delantera, y así hasta el infinito. Ese era el Chico Vera, un tipo que estaba encantado con estas contradicciones y que nos tenía a todos los alumnos del liceo Barros Arana dominados con estas disquisiciones. Nosotros lo adorábamos, pero igual sentíamos que en algún momento teníamos que ponerle las peras a cuatro, y lo hicimos cantándole en el bus, después de un paseo de curso: “Todo chico crece, todo chico crece, pero el Chico Vera no”. Pobre Chico Vera, no le quedó otra, tuvo que aguantárselo.

“LA IZQUIERDA Y LA DERECHA UNIDAS
JAMÁS SERÁN VENCIDAS”; “A MÍ NADIE
ME PISA LOS CALLOS, A MÍ NADIE ME PASA
A LLEVAR, AUNQUE SEA FIDEL EN PERSONA
O LA PROPIA UNIDAD POPULAR.” Y GRACIAS
A ESTOS ARTEFACTOS, PINOLHET NO ME DATÓ.
PORQUE YO NO ME IDENTIFICABA AHÍ CON LA
UNIDAD POPULAR. COMUNISTA SÍ, PERO DISCULO.
Y LA PALABRA “DISCULO” ES RESPETADA POR
LA DERECHA.





El complejo de Apolo

¿Por qué comenzaron a interesarle ahora los chicos?

Porque el viejo se está poniendo autorreferente, es autorreferencial todo esto. Este es el complejo –hay que hablar de complejos–, el complejo Vera, el complejo Mellado, ese suena bien. Este valle está lleno de chicos que para compensar la estatura “dejan la crema”. Uno de esos chicos inventó la antipoesía, para demostrar que no era tan chico como decían. La estatura... Esto es un complejo que, en último término, va a dar al complejo de Apolo –miren a todos los Apolos griegos: tienen los genitales vueltos hacia adentro o demasiado pequeños–, los hombres tratan de compensar su falla genital de alguna manera, inventando la teoría de la relatividad, por ejemplo. Y ahí se ve que la mujer es infinitamente superior al hombre, porque no tiene que dar examen ante él: si el ñato se acuesta con una niña, la niña lo examina, le pone nota; no hay manera de sacarle el cuerpo a eso. Finalmente, es el enfrentamiento del todo y la nada. Se supone que el pene es el todo y la vagina es la nada, y gana la nada. Qué espanto. Pobres Apolos.

El modelo de Hamlet

He estado últimamente, por primera vez, consultando en serio a los evangelistas. Antes lo hacía por exigencias de carácter más bien académico: quería informarme, saber algo de eso. Pero ahora he estado leyendo con más seriedad. Hay una frase, una frase límite –aquí ya no estamos en literatura, es otra cosa–: cómo hay que actuar. Yo, a los noventa y cinco años, me pregunto cómo hay que actuar para no hacer el loco. Hasta hace no mucho tiempo pensaba que ese problema lo tenía archirresuelto. Mi modelo era Hamlet, el método: hacerse el loco como arte de supervivencia. El que quiera sobrevivir y resolver problemas debe hacerse el loco. Hamlet en oposición al Quijote, que es verdaderamente loco. Después de cuarenta años de seguirle la pista, un día me pareció que su método no era cien por ciento aceptable. Descubrí esto con una palabra mapuche, cuando una vez un toqui –yo estaba de invitado en una comunidad mapuche– me envió un mensaje que decía: “Díganle al señor Parra que deje de hacer *ayecahuería*, que nosotros también podemos ser *ayecahue*”. *Ayecahue* es un término que ocupaban antiguamente las abuelas, le decían así a los niños: un niño *ayecahue* es uno bromista, del que no se sabe nunca si está hablando en serio o no. Yo respondí: “No conozco a nadie que no sea *ayecahue*. Todos tratan de divertirse a expensas del otro”. Lo que pasa en Chile, y en todas partes del mundo, es lo que pasa entre Caín y Abel: se encuentran dos hermanos y uno mata al otro. Ahora se ocupa la broma, al otro se le mata con chistes. Después, el vencedor dice: “Se le entró la voz, lo dejé callado”. Todo esto para desembocar en Mateo 5:37: “Que tu decir sea sí sí, no no. El resto viene del maligno”.

Por qué no me mato

“Tito, no seas imbécil. Tito, por qué no te matas”. Tres veces. Esto fue un sueño. “Tito, no seas imbécil, Tito, por qué no te matas”. Era la Violeta la que me hablaba.

Yo antes contestaba como un *ayecahue* la pregunta de por qué no me mataba, y decía “no tengo tanto apuro”. Ahora el viejo quiere aferrarse... Yo acabo de salir de la clínica: acepté ir a la clínica. ¿Para qué? Para seguir viviendo. ¿Qué tipo de vida hace un viejo? Solamente puede aspirar a un matrimonio platónico. ■

YO TODAVÍA ESTOY TRATANDO DE RESOLVER
ESE PROBLEMA: QUÉ HACER AHORA PARA
NO DESAPARECER DEL MAPA. PORQUE EL
LLAMADO ARTISTA —ESA PALABRA HORRENDA—
NO SOPORTA QUE LO ABANDONEN O LO OLVIDEN,
QUIERE QUE LO ESTÉN APLAUDIENDO TODO
EL TIEMPO, Y QUE DIGAN QUE ÉL ES LO MÁS
DE LO MÁS GRANDE. ESPANTOSO.

¿Y respecto de la literatura?

En esta materia todos son chicos: la nada es infinita.

¿Cuál es el legado de los chicos?

Aquí están todos los problemas imaginables. Yo todavía estoy tratando de resolver ese problema: qué hacer ahora para no desaparecer del mapa. Porque el llamado artista –esa palabra horrenda– no soporta que lo abandonen o lo olviden, quiere que lo estén aplaudiendo todo el tiempo, y que digan que él es lo más de lo más grande. Espantoso. La respuesta es Mateo 5:37. Y con esa respuesta uno respira a pulmón lleno. Hay que salirse de la competencia, parece.

Angela Melim: Selección de poemas

POR TERESA ARIJÓN Y BÁRBARA BELLOC

Angela Melim (Porto Alegre, 1952), trabaja como traductora literaria y vive entre Río de Janeiro –*locus* cuasi omnipresente, aunque sutilmente sesgado en su obra– y la vecina aldea marítima de Arraial do Cabo. Ha publicado: *O vidro o nome* (Vozes, 1974); *Das tripas coração* (Noa noa, 1978); *As mulheres gostam muito* (Noa noa, 1979); *Vale o escrito* (autoedición, 1981); *Os caminhos do conhecer* (Noa noa, 1981); *O outro retrato* (manuscrito circulante, 1982); *Poemas* (Noa noa, 1987); *Mais dia menos dia* (7Letras, 1996) y *Possibilidades* (Ibis Libris, 2006). Ha participado en numerosos festivales de poesía y ha sido traducida a varios idiomas. Actualmente, escribe su primera novela.

COSAS ASÍ, PARDAS

Canario, pato, chucherías
cosas así, nombres — Rita
cosas así, pardas, mestizas
de pequeño porte
cosas de fibra
aunque de aspecto desvalido
cosas pardas vivas
pulsantes
un poema así.

MI TIERRA

De mi tierra quedó
el foso
estas raíces al aire
desarboladas
el temblor
buscando en vano.
Un estanque

frío
hojas oscuras.
Calle sin playa

río sin puerto.

Tunda de cinto
cresta baja.
El ojo — ¿azul de mi tierra?
Los vuelos
de Varig. Ciudades:
uniones, desenlaces.

Palabra en la punta de la lengua.
Nada es natal.

ÁLBUM

Detrás del alambrado los azulejos
el verde opaco del cloro
la piscina de los bancarios
tú de piernas cruzadas
pasando crema
sonriendo.
El recreo colectivo
el descanso proletario
el minuto inmortal
que congeló la instantánea.
El examen obligatorio
para entrar al paraíso
la ducha con jaboncito
el médico de guardia.
No me olvido, está en el álbum:
con un solo dedo de la mano
me derretías.

UNA CASA EN EL AIRE

es la mía:
desde lo alto veo
casas antiguas, cortinas al viento, la luz del mundo
—el verano en Río—
y soy feliz.

Poeta:
verde y sol
me atraviesan.

Fotosintética
clorofilica
transparente

puro aire puro, vivo aquí.

"¡Cómo siento dos voces!".

Hacer pasar un cuerpo por otro: Juana Inés de la Cruz/Luisa Anabalón Sanderson

POR MEGUMI ANDRADE KOBAYASHI

La apropiación de un nombre, y la consecuente borradura del propio, puede ser pensada como una estrategia discursiva, una primera invención poética, mascarada que valida una escritura que, al ser adjudicada a un yo-otro que no es el biográfico, se permite transitar más libremente en el ejercicio creativo. La estrategia del seudónimo en el caso de las escritoras, como bien señala Adriana Valdés ("Para Winétt" 534), adquiere motivaciones aún más profundas que intentar burlar una posible discriminación social y económica: se trata de una manera de ingresar discretamente al ejercicio de un oficio considerado impropio para el género femenino.

Luisa Anabalón Sanderson, mejor conocida por su segundo y definitivo nombre, Winétt de Rokha, hace su entrada oficial al mundo literario de la época con sus dos primeros poemarios: *Lo que me dijo el silencio* y *Horas de sol*, ambos de 1915, firmados bajo el seudónimo de Juana Inés de la Cruz. Vista como una escritura inaugural, pero compleja por su inestabilidad y poco desarrollo, interesa acercarse tanto a la figura literaria de Luisa Anabalón Sanderson como a esta primera producción poética, atendiendo al espacio simbólico e imaginario operante en relación al ejercicio de la escritura por parte de una mujer en el Chile de principios del siglo pasado. Insistir en las tensiones, las trampas y concesiones, e intentar rastrear de qué modo el seudónimo y su directa alusión a la monja mexicana, en tanto estereotipo de clausura y ejercicio de una labor intelectual desautorizada, juega un papel fundamental en la configuración de la poética autoral de Luisa Anabalón Sanderson.

Entendiendo la intertextualidad como interacción de distintos estratos y texturas lingüísticas (Sarduy 1394), se puede apreciar en la apropiación del seudónimo Juana Inés de la Cruz, la adopción de un modelo cultural con el cual estratégicamente se dialoga y se tensiona. Teniendo como punto de partida esta autorrepresentación, este "primer acto poético", se intentará leer en filigrana —a partir de los mismos poemas y de la figura de Luisa Anabalón Sanderson— la presencia de un modelo de escritura conventual.

El seudónimo se levanta como un ejercicio de enmascaramiento que opera desde el artificio. ¿Qué se atrae cuando un nombre como Sor Juana suplanta el propio? En esta atribución hay algo que se quiere decir, una imagen estratégica que dialoga no sólo con la obra poética sino que, al mismo tiempo, describe y pone en cuestión la privación del ejercicio escritural. Como señala Adriana Valdés: "No hay, en el imaginario de la época (1917), un lugar simbólico aceptable para la mujer como fuerza creadora, salvo el de una maternidad dulzona y dependiente de la ley del padre" ("Para Winétt" 541). Es decir, su lugar corresponde al cercado espacio del hogar, a un emparedamiento simbólico que, finalmente, se relaciona con la imagen enclaustrada que la monja mexicana inmediatamente atrae.

A partir del siglo XVII, en las sociedades coloniales se instala fuertemente una práctica de origen místico denominada "recogimiento", la cual se establece en el imaginario colonial como modelo de comportamiento para todas las mujeres al interior de las sociedades, fijando el mandato de





silencio, recato, reclusión y subordinación como principales características. El encierro, por lo tanto, puede considerarse un punto en común entre el contexto de producción de Luisa Anabalón Sanderson y Sor Juana Inés de la Cruz, y tantas otras monjas que, a instancias de la escritura conventual como único espacio para ejercer la palabra, pudieron dejar plasmada una interioridad femenina particularmente compleja, y en muchas ocasiones desobediente con el mandato eclesiástico que les era impuesto. En uno y otro lado, el espacio de libertad es abierto por la escritura. Sin embargo, este acto de tomar la palabra estará lleno de tensiones y estrategias que, en el caso de Luisa Anabalón Sanderson, se verán manifestadas en una obra poética particularmente inestable: un sujeto poético contradictorio, vacilante entre la sumisión y fuertes arrebatos de rebeldía que configurarán, finalmente, una subjetividad que se reconoce a sí misma a partir de un sentido de no pertenencia respecto a una mayoría que no alcanza el nivel de sensibilidad espiritual, de la que ella, en cambio, miembro de una “aristocracia del alma”, se siente plenamente partícipe.

El seudónimo se levanta como un ejercicio de enmascaramiento que opera desde el artificio. ¿Qué se atrae cuando un nombre como Sor Juana suplanta el propio? En esta atribución hay algo que se quiere decir, una imagen estratégica que dialoga no sólo con la obra poética sino que, al mismo tiempo, describe y pone en cuestión la privación del ejercicio escritural.

En *Lo que me dijo el silencio* abundan revelaciones de la interioridad de la hablante lírico que configuran una especie de “escritura confesional”. Existe una línea de desarrollo de la escritura conventual denominada epistolario espiritual, el que, por convención del género debía contener una reflexión sobre la interioridad y dejar plasmado en la escritura lo “cotidiano del alma”. Estas cartas, que constituían un sector muy significativo de la producción discursiva conventual a lo largo de la colonia, debían ser enviadas a sus confesores como una manera de dar cuenta a la autoridad eclesiástica de lo que sucedía, tanto en el ámbito de la cotidianidad de la vida de los claustros como de la propia espiritualidad –siempre en vistas de la labor pastoral inquisitorial del confesor, quien custodiaba toda posible desviación del dogma. En los poemas

escritos por Juana Inés, se puede constatar un eco de este modelo discursivo colonial, en tanto las confesiones de la interioridad, enunciadas para ser comprendidas por unos pocos, se sitúan en un terreno inestable, indecisas entre obedecer a la propia pulsión escritural y la presencia de un otro u otros fantasmales e imaginarios que hacen burla y critican su obra. Al comienzo de *Lo que me dijo el silencio*, aparece: “Y entre un lirio, una rosa, / un cielo, una fontana, / abro el cofre de oro / que mis sentires guarda, // dejando que se vean / las alhajas que encierra / y si es que hay piedras falsas / también lucirse puedan” (63). Sin embargo, más adelante, en un poema central de la poética de Juana Inés de la Cruz, aparece claramente esta tensión entre el silencio y la voz, entre verse enfrentada a un “vulgo que no siente” y el apremio de comunicarse, todo esto con plena conciencia de ser artífice de una obra configurada, precisamente, desde la incertidumbre y la angustia de su destino: “Cuando siento yo el peso / de insoportable yugo / con que la mujer tiene / que ir luchando, estrujo // desesperadamente / mis libres pensamientos, / y callo y me da angustia, / y en el aire me siento... // ¡Cómo falsearse un alma / al molde de las mentes / polvorientas y estrechas / del vulgo que no siente! // y ¡cómo alzar la voz / que retremblar haría / las montañas, si el yugo / tradicional espía! // ¡Cómo siento dos voces! / ...habla... tendrás la gloria / ...calla... puedes perderte / ¡qué hago, Señor, de mi obra!...” (83).

Cómo falsearse un alma es precisamente lo que Luisa Anabalón Sanderson pretende con la adjudicación del seudónimo Juana Inés de la Cruz. Este travestismo que debe ser asumido para ejercer una relativa autonomía, lo contiene también la monja mexicana. Vestir el hábito fue, durante muchos siglos y particularmente en el contexto colonial, una especie de travestismo común y admitido socialmente, a partir del cual las mujeres podían evadir el aprisionamiento del matrimonio, lograr una relativa autonomía de la tutela masculina, y acceder a la posibilidad de una formación intelectual y creativa que de otro modo habría sido imposible (Mateo del Pino 473). La misma Sor Juana Inés de la Cruz en su “Carta Respuesta a Sor Filotea” señala explícitamente que, frente a la “total negación que tenía al matrimonio” (831) y a la negativa de su madre sobre su intención de vestirse como hombre para poder ingresar a la “Universidad y Escuelas en que se estudiaban las ciencias” (831), prefiere optar por el claustro, el único espacio



en la colonia en el cual una mujer podía tener acceso a libros y material para la escritura. Así, se aprovecha de esta situación traspasando los votos de obediencia y clausura bajo el argumento de que “no la quiere ignorante / el que racional la hizo...” (291).

Esta confrontación con respecto a un sujeto masculino se produce, además, en términos opo- sicionales entre un alma sincera, la suya, y una racionalidad crítica que, por un lado, no alcanza a comprender la profundidad de su subjetividad creadora y, por otro lado, juzga la escritura que produce. Dicha relación oposicional será un mo- tivo fundamental al interior de *Lo que me dijo el silencio*, pues marca tanto el devenir del sujeto poético como las formas en que se concreta el deseo de acceder a la escritura.

Hay un antes y un después en la configuración de la subjetividad del sujeto poético, una iniciación marcada por la amargura que pasa por la fija- ción de un trauma, a partir del cual la escritura se puede desencadenar con autonomía y atrevi- miento. Esta conciencia de superación y dominio se establece desde el presente de la enunciación como un “renacer del alma”, que, constante- mente, hace referencia al enfrentamiento con ese otro intermitentemente singular o plural que la enjuicia: “Hoy día, que un desprecio / por todo siento en mi alma / sólo mi fe primera / logra ser apreciada. // Esa fe que arrastraron / con crueldad por el suelo / y que ha dado, amar- gándome / vuelo a mi pensamiento” (De Rokha 72). Este tránsito a partir de la humillación y la no pertenencia, marcarán el desarrollo de una subjetividad que se enuncia no sólo en términos de plena autonomía, sino que además se auto- configura como partícipe de una nobleza del alma, de superioridad espiritual y sensitiva: “Yo no escribo mis versos / para el vulgo que escruta, / ni para los que quieren / buscar literatura // yo escribo para aquellos / que han leído en mi alma / y para los que han dado / plumajes de sus alas” (De Rokha 62). Sin embargo, esta afirma- ción adquiere inconsistencia en relación a otros

poemas, en los cuales la dependencia de la sujeto poético con respecto a un otro no está del todo resuelta o, como ocurre en el poema XII de *Lo que me dijo el silencio*, donde se refleja una suje- to que revive aquello que hemos definido como el momento del trauma, dudando directamente de su superación. “Impregnada de efluvios / de un desaliento; irónica, / lloraba, revolcándome / en mi dolor a solas... // Revivían sus mofas / y (extraño sentimiento) / el sufrir era grato / a mi cerebro enfermo // (...) Creí de la conquista / libar el vaso de oro / que me ofreció el análisis / de su mezquino encono. // Vanamente... hoy sus ojos / me miraron sin ira... / y me sentí pequeña / juzgándome yo misma!...” (De Rokha 71).

Cómo falsearse un alma es precisamente lo que Luisa Anabalón Sanderson pretende con la adjudicación del seudónimo Juana Inés de la Cruz. Este travestismo que debe ser asumido para ejercer una relativa autonomía, lo contiene también la monja mexicana. Vestir el hábito fue una especie de travestismo común y admitido socialmente, a partir del cual las mujeres podían evadir el aprisionamiento del matrimonio, lograr una relativa autonomía de la tutela masculina, y acceder a la posibilidad de una formación intelectual y creativa que de otro modo habría sido imposible.

Estos tránsitos entre una afirmación plena y consciente de su diferencia y fuerza creadora, y una serie de desestabilizaciones, van configura- ndo una obra poética compleja y, en ocasiones, contradictoria pero que, por lo mismo, se puede abordar como imagen cristalizada de lo que se ha intentado rastrear y reconstruir aquí. Es posible sospechar de la lucidez de este primer enmas- caramiento del seudónimo, pensarlo como un mecanismo de simulación no del todo coherente con la propia escritura. La ancilaridad con res- pecto a un sujeto masculino, su realización por medio del deseo del otro, y las fatigas románticas de una sujeto poético en permanentes estados alterados, vuelven la lectura de estos poemas un desafío que esquiva una mecánica deno- minación de este primer acto bautismal como un acto plenamente consciente que conoce los



Luisa Anabalón Sanderson busca una escritura, un modelo en el pasado que no representa tampoco una libertad escritural plena, no se trata de hacerse de “una imagen menos alienada, menos dependiente de la mirada del otro”.

límites y dimensiones que su propia construcción podría llegar a designar. ¿Escritura temprana y de poco desarrollo? Su propia inconsistencia permite retomar el problema del territorio desde, y sobre el cual, la escritura de mujeres se ha posicionado a lo largo de la historia. No sólo referirlo a una mera “inmadurez creativa” en el caso de Juana Inés de la Cruz, sino que abordar el problema desde otro lugar: en qué medida la escritura de *Lo que me dijo el silencio y Horas de sol* tensiona, al mismo tiempo que hace patente, la limitación propia de la condición de subordinación por la que, según Adriana Valdés (“Escritura” 191), pasa la escritura de mujeres. Entonces, se podría hablar de un doble disfrazamiento: uno determinado por las circunstancias de producción, “disfraz que sería una identidad asumida en respuesta al deseo de otro, a imagen y semejanza del deseo y de la palabra de otro” (Valdés, “Escritura” 191); y otro autoadjudicado, “Sor Juana Inés de la Cruz”, y todo lo que este nombre, en tanto artificio discursivo cultural, pueda llegar a designar. Así, se nos presenta una escritura inaugural que se desplaza entre estos dos territorios, abriéndose a la fuga para tomar el dominio de la escritura al hacer pasar su cuerpo por el cuerpo de un otro, por una imagen de insubordinación y desacato, de creación poética fundacional americana, ella misma atrapada por el peso y la libertad que le confiere el claustro y la mirada inquisitorial. Luisa Anabalón Sanderson busca una escritura, un modelo en el pasado que no representa tampoco una libertad escritural plena, no se trata de hacerse de “una imagen menos alienada, menos dependiente de la mirada del otro” (Valdés, “Escritura” 192), a partir de la cual se autorice, se enmascare como plenamente otra. El juego de relaciones es más espeso, más cómplice. De ahí la riqueza de la suplantación que establece, del diálogo que le permite abrir un espacio para ejercer la palabra. 

Bibliografía

De la Cruz, Sor Juana Inés. *Obras Completas*. México: Editorial Porrúa, 2004. Impreso.

De Rokha, Winétt. *El valle pierde su atmósfera*. Edición crítica de la obra poética. Prólogo, recopilación y notas Javier Bello. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Impreso.

Mateo del Pino, Ángeles. “El espejo de lo que YA NO ES. Luisa, Juana Inés, Ivette, Winétt, Federico, Marcel...” . 461-499.

Valdés, Adriana. “Para Winétt de Rokha: dos elogios de época”. 533-542.

Sarduy, Severo. *Obras Completas*. Madrid: Alca XX / Fondo de Cultura Económica, 1999. Tomo II. Impreso.

Valdés, Adriana. “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”. *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996. 187-195. Impreso.



COLUMNA

De los problemas de escribir sobre el plagio

POR ROBERTO MUSA G.

*Robarle a uno es plagio,
robarle a muchos es investigación.*

A la hora de definir el plagio caigo en la tentación de robar las palabras que usara San Agustín para responder qué era el tiempo: “Cuando nadie me lo pregunta, lo sé; si me preguntan, no lo sé”. El concepto aparece nítidamente delimitado en su formulación legal: “La apropiación ilegítima de la paternidad de la obra de otro”. Sin embargo, mi intento de explorar algunos momentos estelares de la historia del uso del término en la cultura, logra que esta definición se desdibuje y el concepto crezca, se complejice hasta el punto de hacerme creer que quizá valga más preguntarse: ¿y qué no es plagio?

Hablar sobre plagio es problemático porque, a medida que se investiga, comienza a rondarnos un sentimiento de inútil recursividad, y podemos caer en un *writer's block* con justificación epistemológica; o, dicho de modo concreto, se comienza a cuestionar el sentido de escribir sobre el tema en la medida en que, al parecer, todo está dicho. Desde luego, no es de mucha ayuda recordar que ese “ya todo ha sido dicho” también ha sido dicho, y no es siquiera un pesimismo nuestro ante la imposibilidad de la originalidad, sino un eco del pesimismo de los antiguos: “No hay nada nuevo bajo el sol”, reza el conocido pasaje del Eclesiastés.

Cuando a Donato, maestro de San Jerónimo, le dijeron que la misma frase había sido usada antes por el poeta Terencio, exclamó: “Pereant qui ante nos nostra dixerunt”¹. La Brûyere tuvo una respuesta más diplomática ante el mismo predicamento: “Horacio o Boileau ya dijeron antes la misma cosa. Te tomo la palabra, pero yo lo he dicho como algo propio; ¿y no puedo acaso tener después de ellos los mismos pensamientos que otros tendrán después de mí?”. Observemos que incluso George Eliot, quien probablemente ha escrito la mejor novela en lengua inglesa (y en esto Martin Amis concuerda conmigo), tenía similares aprensiones: “No podríamos vivir cómodos sin olvidar en cierta medida que ya todo ha sido dicho mejor de lo que nosotros mismos podemos expresarlo”.

No necesito decir, entonces, que lo que juzgamos original nos lo parece exclusivamente por nuestra propia incapacidad de abarcar todo el campo del pensamiento anterior, por nuestro desconocimiento de la totalidad de las fuentes. Porque ya ha sido dicho, y mejor.

En su ensayo sobre el plagio, *The Ecstasy of Influence*, Jonathan Lethem escribe: “Todo texto es un entramado de citas, referencias, ecos, lenguajes culturales que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía. Las alusiones que conforman un texto son anónimas, imposibles de rastrear y aún así *ya leídas*; son citas que no van entre comillas. El núcleo (...) de cada expresión humana es plagio. Pues en esencia todas las ideas son de segunda mano, tomadas consciente e inconscientemente de un millón de fuentes externas y usadas diariamente por quien las recolecta con un orgullo y satisfacción que nacen de la superstición de que en él mismo se han originado, cuando en realidad no hay en ellas una brizna de originalidad salvo la tenue decoloración que reciben de su propio calibre mental y moral y de su temperamento, el que se revela en las características de su agrupación”.

Lo que resulta interesante es que al final del artículo, Lethem revela que este párrafo, como todos los demás de su ensayo, ha sido tomado de otros autores. Éste, en particular, mezcla un pasaje de Barthes con un extracto de la carta de apoyo que Mark Twain enviara a Helen Keller, luego que ésta fuera acusada de plagio por el único libro que escribió. Interesante, aunque tampoco original, como revela el mismo Lethem al enumerar algunos de sus antecesores en la práctica

¹ Malditos los que han dicho nuestras frases antes que nosotros.





de hablar de plagio valiéndose de las palabras de otros. Posiblemente, la referencia más significativa sea el inconcluso *Proyecto de los Pasajes* de Walter Benjamin, sobre el que Marjorie Garber en su obra acerca de la intertextualidad, *Quotation Marks*, señala: “El arte de citar sin comillas, (...) es (...) el proyecto crítico, histórico y político que [Benjamin] se impuso, al definir la modernidad como una teoría del montaje. (...) El mundo que heredamos y habitamos es justamente tal montaje, un palimpsesto de referencias y citas a medio reconocer, las que, en destellos de reconocimiento, de literal ‘re-conocimiento’, regresan a nosotros como sabiduría”.

Otros metaplagios eminentes contribuyen con matices adicionales sobre la relevancia cultural del plagio, como esta frase acuñada por Lautréamont y usada como propia –en metacognitiva obediencia– por Guy Debord: “El plagio es necesario. Está implícito en el progreso. Sigue de cerca la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por una idea justa”. Por su parte, Tom Ford, en su ensayo *Love and Theft*, menciona que una de las más elocuentes denuncias del plagio jamás pronunciadas es la de Tristram Shandy: “¿Estaremos acaso por siempre haciendo nuevos libros como los boticarios hacen nuevas mezclas, simplemente vertiendo de un recipiente a otro? (...) ¿Haremos de plegar y desplegar para siempre la misma cuerda?”, sólo para luego agregar que esas mismas palabras las ha tomado Sterne de la introducción que Burton hace a su *Anatomía de la Melancolía*.

Lo que juzgamos original nos lo parece exclusivamente por nuestra propia incapacidad de abarcar todo el campo del pensamiento anterior, por nuestro desconocimiento de la totalidad de las fuentes. Porque ya ha sido dicho, y mejor.

En estos casos vemos plagios que se tematizan a sí mismos al punto que sugieren que las comillas son sólo uno de los métodos posibles –el más ortodoxo y socialmente aceptado– de guiñar hacia el pretendido origen de una idea, lo que pone de manifiesto la distinción radical entre las aproximaciones legal y artística al tema del plagio. Nosotros, como lectores reflexivos, en el hipotético caso que se nos llamara a juzgar

a alguien que publica bajo su propio nombre un texto ajeno, seguramente tendríamos una opinión muy distinta de la buena o mala fe del “autor”, si el texto “plagiado” en cuestión fuera “Pierre Menard, autor del Quijote”. Esto, bajo la misma lógica con la que podría afirmarse que no es lo mismo dañar una escultura de Miguel Ángel que un urinal de Duchamp (por más que Pierre Pinoncelli haya sido condenado a pagar doscientos mil euros por este acto con el que buscaba “liberar la obra de la institucionalidad artística”). No obstante, el aparato legal del *copyright* es ciego –al igual que un computador– al contenido de los libros que protege.

La apropiación de Sterne, más que un mero acto irreverente, es el reflejo de una posición crítica personal frente al problema de la autoría: “Así como los monarcas tienen el derecho a recolectar la moneda del estado y aumentar su valor al imprimirle su propia efigie, existen también ciertos genios eminentes, muy por sobre los plagiarios, de los cuales no puede decirse que roban, sino que, por su perfeccionamiento de una idea, más bien que la toman prestada y repagan luego con interés a la comunidad de las letras; y que antes adoptan que secuestran un sentimiento, al dejarlo heredero de su propia fama”. En este camino argumental, el plagio queda redimido siempre que supere en calidad al texto original. Por ejemplo, Yann Martel no tiene problemas en decir que tomó la premisa de su exitosa novela *Life of Pi* de una historia de Moacyr Scliar, sin cuidarse siquiera de guardar el decoro frente a las habilidades narrativas de este último: “Leí una reseña del libro, y me imaginaba lo que un buen escritor podría hacer con ella”.

Otros, menos valientes, optan por la explicación criptomnésica, popularizada por Jung y caracterizada en estas palabras de Oliver Wendell Holmes, que se anticipan a buena parte de la literatura psicológica contemporánea: “No resulta extraño que ideas recordadas a menudo se antepongan a la multitud de nuestros pensamientos logrando camuflarse como originales. Los pensadores honestos están siempre inconscientemente robándose los unos a los otros. Nuestras mentes están llenas de cosas perdidas y abandonadas que creemos nuestras. El plagio inocente emerge en todas partes”.

Más relevante que la diferencia entre plagio consciente e inconsciente, es la pregunta por la

validez de éste como práctica cultural. En Roma se llamaba plagio al robo de los esclavos de otros. ¿Por qué plagiamos? Porque, al hacerlo, ponemos a servidores ajenos (ideas, frases) a hacer nuestro trabajo. En un mundo de recursos finitos esto no parece inmoral, especialmente si consideramos este trabajo como una labor humana colectiva (la de hacer o proteger la cultura). Piénsese además en el *dictum* de Wilde: los libros no pueden ser morales o inmorales, sólo estar bien o mal escritos. Si esto vale para el contenido, ¿por qué no aplicarlo a sus circunstancias?

En Roma se llamaba plagio al robo de los esclavos de otros. ¿Por qué plagiamos? Porque, al hacerlo, ponemos a servidores ajenos (ideas, frases) a hacer nuestro trabajo. En un mundo de recursos finitos esto no parece inmoral, especialmente si consideramos este trabajo como una labor humana colectiva (la de hacer o proteger la cultura).

Hasta aquí he seguido al pie de la letra el epígrafe. No lo elegí sólo por su contenido, ilustra, además, otro punto. Esa frase la hemos oído todos, pero ¿quién la acuñó? Para dar esa respuesta y explicar cómo la obtuve necesitaría emplear un espacio del que ya no dispongo. “Un buen escritor es el que esconde bien sus fuentes”. Si tomamos en cuenta las limitaciones materiales del medio de transmisión –en el presente caso, esta página²–, comprendemos que el ocultamiento de las fuentes puede ser un acto imprescindible para permitir la comunicación humana. El autor (o “autor”) opera como un órgano de selección ante su audiencia; la alternativa es el hipertexto perfecto, que sumergiría al lector en niveles crecientes de profundidad fractal.

Cierro, respondiendo nuestra pregunta inicial. ¿Para qué decir algo si ya todo ha sido dicho? Porque aún nos cabe elegir *qué* decir. El peso de nuestra particular cartografía del territorio intelectual tratado, nuestro recorte del conjunto de lo valiosamente transmisible, es un remanente que actúa sobre el *pool* genético de las ideas. Digámoslo con Goethe: “Ya todo ha sido dicho, lo importante es volver a decirlo”. 📖

² Con su alegórico paralelo a las limitaciones temporales de la vida humana.



Ruda

Ruda. Germán Carrasco,
Editorial Cuarto Propio, 2010, 155 pp.

POR VÍCTOR QUEZADA

¿Qué suscita la aparición de una nueva palabra en poesía?, ¿qué hay detrás de la necesidad de ampliar el *corpus* poético? o ¿qué podrían llegar a significar estas preguntas sino una perspectiva de lectura demasiado conservadora? Estos cuestionamientos surgen necesariamente a la hora de leer *Ruda*, sexto libro del poeta Germán Carrasco (1971).

En *Ruda*, la adición de palabras tradicionalmente no poéticas, la amplificación del léxico como procedimiento, el montaje de discursos heterogéneos, y la intención de mezcla de diferentes hablas en el texto literario, emergen desde el cruce entre la reflexión sobre el estatuto de la poesía y lo social como temáticas preponderantes.

Si alguna vez, anémonas, nenúfares, pámpanos, adelfas, frufnú, esplín, azúr o las vanguardias y el indigenismo de vanguardia, fueron capaces de incorporar palabras que enriquecieron el léxico y el horizonte textual de la poesía latinoamericana, apropiándose de la modernidad desde una operación transculturadora, en *Ruda*, la cotidianidad (“el chardonnay frío”), el sexo (“Poesía, cunilingus, felación”) y la cultura de masas con sus representantes y tecnologías (“algún tipo / de Christina Aguilera que cumplía los sueños”, “una laptop milagrosa que ilumina la pieza”) son las matrices de tales adiciones y la superficie del discurso poético de Carrasco.

En *Ruda*, la adición de palabras tradicionalmente no poéticas, la amplificación del léxico como procedimiento, el montaje de discursos heterogéneos, y la intención de mezcla de diferentes hablas en el texto literario, emergen desde el cruce entre la reflexión sobre el estatuto de la poesía y lo social como temáticas preponderantes. Dos ejes que ya habíamos observado a lo largo de su proyecto de escritura, y que redundan en la amplificación de la realidad como resistencia a las zonas “agresivamente monolingües”, es decir,

como resistencia a participar libremente de una cultura con pretensiones globales.

En tal sentido, dicho intento se encarna en dos versiones relevantes. Primero, en la apertura a realidades diversas, materializadas en los espacios de las capitales latinoamericanas: “[D]emocráticos cardenales (Chile), / malvones (Argentina), geranios (Perú, México) de tallo firme”. Y, segundo, en el énfasis plástico y cinematográfico, en el *zoom* sobre esas realidades representadas, en pos de desbaratar la simpleza de una mirada unívoca y general: “[Y] el momento es registrado con insidiosa crueldad por la cámara”.

Así, como dejamos entrever, el Modernismo y las diferentes vanguardias —en sus propios contextos— bogaron por encontrarle una lengua exclusiva a la literatura. Para ello, generalmente, refrieron a la existencia de un esquema conceptual anterior al que se opusieron por su falibilidad a la hora de describir la realidad del sujeto y la expresión poética, realidad lingüística que es pura diferencia. Consecuentemente, en esta reciente entrega de Carrasco, dichos procedimientos tienen como objetivo perderle el habla a la poesía; situar su ocurrencia en el desplazamiento constante de los signos y sus significados. Pues, en el fondo, esa es la trayectoria de un texto: “[C]uántas veces te tengo que explicar / lo que importa es el movimiento te digo / mientras la camisa gotea en un cordel / como exhausta bandera de rendición”.



Un idioma contra la barbarie

Idioma del mundo. Pablo de Rokha, Das Kapital Ediciones, 2010, 295 pp.

POR RODRIGO BOBADILLA PALACIOS

Las más de cinco décadas de invisibilidad que hasta hace pocos meses cumplía *Idioma del mundo* (1958), no pueden ser sencillamente explicadas por el capricho de las decisiones editoriales o por el casi programático retraso de nuestros ritos culturales. Hacen palpable, más bien, una condición que parece haber marcado desde siempre la escritura de Pablo de Rokha (1894-1968): un aislamiento que, explicado en parte por la subversión que su verbo levanta frente a nuestros hábitos literarios y sociales, lo conminaron en su tiempo a “la inexistencia física y espiritual del poeta en la vida cultural de Chile durante largos años” (Droguett *dixit*). Una relativa cuarentena que, incluso después de su suicidio, ha aprendido a disfrazarse con los adornos pueriles de la leyenda y el mito. Su reciente reedición contribuye, si no a redimirlo, al menos a atenuar en parte los estragos del circuito del olvido y del silenciamiento.

Entre el poema en prosa y la crónica histórica, entre lo lírico y lo ensayístico, cada pieza quiere dar cuerpo a un discurso que busca ser el correlato lingüístico de una brutalidad que escandaliza.

Pero, ¿qué explica que las páginas de un libro como *Idioma* hayan naufragado y permanecido casi inéditas hasta la fecha? Una respuesta podría argüir la dificultad de lectura que supone su extravagancia genérica. La “anomalía” de los ocho textos que lo componen, reacios a acomodarse en cualquiera de las categorías formales al uso, impone una extrañeza que de algún modo obstruye la asimilación del poemario. Si desde *Los gemidos* la escritura de De Rokha procuró hacer del exceso una estrategia y de la vastedad un programa, aquí los procedimientos de dicha “monstruosidad” discursiva ya están completamente consolidados: la dilatación no es estorbo u ornamento, sino condición de un lenguaje que se propone materializar la alienación y el extrañamiento. Entre el poema en prosa y la crónica histórica, entre lo lírico y lo ensayístico, cada pieza quiere dar cuerpo a un

discurso que busca ser el correlato lingüístico de una brutalidad que escandaliza.

Lenguaje aberrante en la medida en que busca poetizar una verdad igualmente aberrante: la de la explotación y el maltrato que han denigrado trágicamente a cada pueblo en cada estanco de la Historia. En un intento similar al que invitaban los postulados revolucionarios de Walter Benjamin, la palabra rokhiana se propone exhibir el auténtico trasfondo de barbarie que oculta el supuesto afán civilizador del Occidente capitalista, la “tónica subterránea” y “el lenguaje de los ensangrentados terrenos en los que gravita la historia social”. Y lo hace, también benjaminianamente, urdiendo *constelaciones* en las que un puñado de cuadros históricos se reúne en una única experiencia traumática. Las emigraciones de civilizaciones enterradas y las devastaciones de la industrialización, el régimen de la economía medieval y las bestialidades del catolicismo inquisidor, la conquista de América y el relato infamante de la historia chilena: son, todos ellos, las modulaciones de aquella prolongada “descomposición histórico-dialéctica” en que los dominadores de turno han impuesto humillación y sufrimiento sobre las masas desplazadas.

Junto al desgarrar colectivo, confundiéndose con él, la casi irreparable desdicha individual. La cercanía de la muerte de Winétt instala, en el corazón de *Idioma*, el más entrañable canto elegíaco que haya dedicado la escritura rokhiana a la amante perdida. Tragedia social y tragedia personal se hacen una, entonces, y del dolor irradiado por ambas toma su brío un lenguaje arrollador, incontenible, desesperado. Y es allí donde asoma, entre el “escombros social” y las “médulas pisoteadas”, la lección esperanzada de esta poética, su radical *gesto utópico*: la palabra que acusa la desventura también puede ser “el sueño de un lenguaje” que hable por las víctimas, la compensación de un idioma para una Humanidad ofendida.



Lección de humildad

La humillación. Philip Roth,
Editorial Mondadori, 2010, 160 pp.

POR VERÓNICA WATT

Escribir treinta libros debe ser desgastante. Esto no significa que todos esos libros sean buenos, aún cuando el autor de los mismos sea reconocido en todo el mundo. En algún momento, casi por estadística, al menos uno resultará mediocre o definitivamente malo. *La humillación* es un buen ejemplo. El que Philip Roth (1933) lo haya escrito pone, de partida, cierta dificultad al abordarlo. Por esto, olvidemos al autor; pensemos en la trama.

En *La humillación*, la historia está apenas bosquejada: los personajes son planos, unidimensionales, carentes de complejidad; los temas son abordados de manera estereotipada y superficial; y el tono de la historia es el de una pataleta infantil o el de una fantasía sexual con excusas literarias.

La humillación trata de la caída en picada de Simon Axler, un actor de sesenta y cinco años que luego de haber cosechado fama y aprecio crítico sobre las tablas se encuentra con que ha perdido su don: ya no puede actuar. Cae, en consecuencia, en un espiral depresivo con ideas recurrentes de suicidio. Su mujer lo abandona y él decide internarse en un psiquiátrico por veintiséis días. Ya en su hogar, su agente lo visita y le ruega que vuelva a actuar, a lo que él contraargumenta en extenso. Aparece, de pronto, Pegeen Mike, veinticinco años menor, lesbiana e hija de unos amigos de juventud de Axler. Ya viene algo dañada —su pareja se acaba de realizar una operación de cambio de sexo— y ha conseguido un trabajo en la universidad por haberse acostado con la decana. Como era de esperarse, Pegeen y Axler se envuelven en una relación donde la diferencia de edad es problemática (tema muy manoseado en la literatura y abordado, con más talento, en *El animal moribundo*). Los padres de Pegeen se oponen a la relación. Axler le compra ropa y zapatos y la transforma en “mujer”. La decana la acosa y le recrimina haberla abandonado. Uno de los diálogos más dolorosos —por

malo— del libro, es entre Axler y la decana. Pegeen y Axler, para rematar, comienzan a probar con juguetes sexuales (donde se incluyen un arnés de cuero, un consolador de caucho verde y frases de diálogo como: “Mientras llevo puesta mi gran polla verde y juegas con mis tetas”), juegos de rol y un trío con una mujer semiborracha.

Los diálogos sexuales provocan casi escozor por lo similar a las películas pornográficas o al cliché de lo *kinky*. Alguien debería aclarar, de partida, que el incluir una lesbiana, un trío o varios juguetes sexuales en uno o varios pasajes, no hace que una escena se vuelva sexual, ni menos, interesante. Y así.

En resumen: mucho ruido, pocas nueces. La trama y subtramas comienzan a disiparse y no se llega a ahondar en nada. En *La humillación*, la historia está apenas bosquejada: los personajes son planos, unidimensionales, carentes de complejidad; los temas son abordados de manera estereotipada y superficial; y el tono de la historia es el de una pataleta infantil o el de una fantasía sexual con excusas literarias. El tema original —el artista que ha perdido el talento— es casi de relevancia existencial: la máscara, el yo naufragando al no tener un punto fijo donde anclarse, el riesgo de perderse a uno mismo, el sentido de la vida, etcétera. Y, sin embargo, la historia que nos cuentan no tiene ninguna relevancia. ¿A quién le importa que Axler deje de actuar o que se folle a una lesbiana? A su agente, quizás. Saturada de situaciones increíbles, ninguna llega a desarrollarse por completo y lo que queda es la sensación de un punteo de ideas. Conclusión: esta novela no se hubiese publicado si el autor fuese un desconocido.



La certeza de la ruina

Kafka en primera persona. Franz Kafka, selección y traducción de Carla Cordua, Lom Ediciones, 2010, 144 pp.

POR RODRIGO ARROYO

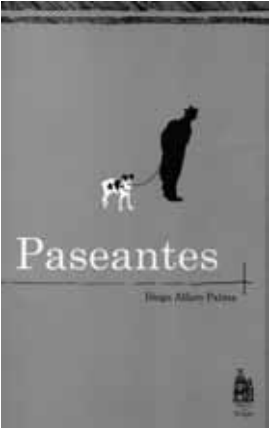
Imaginémonos a Spinoza puliendo lentes tal como lo hacía, eliminando la más mínima hue-lla, hasta la más fina línea que pudiese vulnerar la transparencia. Y es que tal vez en *Kafka en primera persona*, versión seleccionada y traducida por Carla Cordua, leer a partir de la búsqueda de la transparencia sea una buena forma para evitar algo quizá inevitable. Esto es: evadir el deseo de hallar a la persona tras la escritura, como si en esa búsqueda pudiésemos hallar algo no apreciado sólo en los textos. Ya en el prólogo, Cordua nos advierte de autores que cuestionan el *valor informativo* que ellos pudie-sen poseer y, en ese sentido, Kafka (1883-1924) parece haber anticipado aquello al pedirle a Brod que destruyese todos sus escritos. Porque si lo pensamos bien, estos diarios en cierto modo no son sino un archivo en espera de su exhibición; y sabemos que exhibir el archivo es banalizarlo, desmantelarlo. Y caer en la banalidad es sólo diluir los acontecimientos, las palabras, las imá-genes. Y el desmantelamiento es dejar de lado lo que, con mayor o menor intensidad, una vez deseamos o creímos. Pero, a su vez, podríamos también dudar del gesto de Kafka al pedirle a Brod que destruyese todo, pues, tres años antes de su muerte, Brod le dice que él jamás podría hacer algo así. Es más, también es posible dudar de aquella duda al recordar como él, desde la cama, observaba a Dora Dymant quemar unos veinte cuadernos de notas que le ordenó destruir.

Kafka se ve a la deriva, rescatado sólo en los momentos de inspiración, donde pareciera existir un golpe tan fuerte que desarma, que reestructura, que reescribe la escritura. Y esa reescritura afirma lo que no se hace, lo que no se dice, diciéndolo, definiendo en cierto modo al escritor.

Estos diarios nos ofrecen más que una mirada a la vida de Kafka, el recorrido de la vida o la condi-ción de un lector escribiendo desde las ruinas, las internas, más allá de las externas, como él mismo lo dijera: “Aquél que no puede arreglár-

selas con la vida de manera vivaz, necesita una de sus manos para rechazar un poco la deses-peración que le provoca su destino, aunque lo consiga solo muy imperfectamente. Pero con la otra mano puede anotar lo que ve debajo de las ruinas, pues él ve cosas diferentes y más numero-sas que los demás”. La importancia de la ruina radica en que a través de ella nos enteramos del cuerpo, que más allá de un problema estético, es capaz de condicionar la escritura o la forma de abordarla. Podemos leer desde ahí entonces la enfermedad o su relación con el padre. Tal vez intentar definir los diarios implique el ale-jamiento de ellos, pues, como nos dice Cordua, habría que tener la visión contextual para poder hacerlo, como sí la tuvieron Magris y Canetti.

En cierto modo, estar ante un diario es dar vueltas tratando de conocer al hombre y cómo aquello de realidad y lenguaje pueden ser posi-bles gracias al respirar, al latir, que no es sino la suma de todo un universo de palabras definidas, toda una escritura. Digo esto pensando en que quien dominase –sin dejarse dominar por aquello de realidad y lenguaje– sería capaz de producir literatura nada más desde sí y, en cierto modo, establecería una relación mítica, casi de orden ritual, a través de la escritura. Y esto marca a Kafka, porque él se ve a la deriva, rescatado sólo en los momentos de inspiración, donde pareciera existir un golpe tan fuerte que desarma, que reestructura, que reescribe la escritura. Y esa reescritura afirma lo que no se hace, lo que no se dice, diciéndolo, definiendo en cierto modo al escritor. Lo que se apreciaba entonces es tal vez pura transparencia, borraduras.



Paseantes

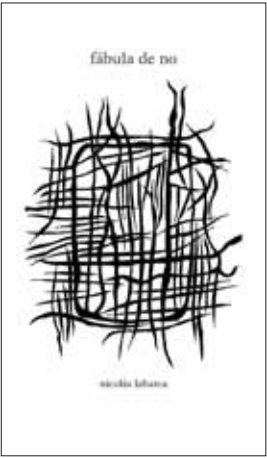
Diego Alfaro Palma, Ediciones del Temple, 2010, 44 pp.

POR ANTONIO RIOSECO

Paseantes, primer poemario de Diego Alfaro (1984), gira en torno a algunos ejes perceptibles que se entrelazan y compenetran en los veintisiete poemas de esta edición: la familia, la niñez, la soledad del oficio escritural, y las referencias literarias y de cultura de masas. Todo ello va configurando un espacio donde la potencia poética es escudriñada y puesta para los lectores en poemas, los cuales juegan por un vínculo y un tránsito compartido entre el universo de la experiencia del autor y el nuestro.

El libro completo pareciera ser una gran dedicatoria, movida por el aprecio a diversas personas y personajes que quedaron grabados en la memoria del poeta, y que se hacen parte de este homenaje. Cuando la referencia es a lo familiar, Alfaro se aproxima con respeto y con la íntima distancia del niño que aprende viendo a su abuelo. Y cuando accede a íconos de la cultura popular, no busca volver a mitificar el lugar arquetípico que ocupan; pues Woody Guthrie o el entrañable Charly Brown aparecen aquí desnudos y tristes, lo que, sin embargo, no nos impide seguir admirándolos.

Un buen libro con el que podremos reencontrarnos, para compartir y dialogar en el ejercicio común de la memoria.



Fábula de no

Nicolás Labarca, cuadro de tiza ediciones, 2010, 32 pp.

POR EDUARDO FARÍAS

Fábula de no, primera publicación de Nicolás Labarca (1986), es uno de los tres títulos que da inicio a la colección de poesía de cuadro de tiza ediciones. En este poemario, el hablante lírico construye una realidad, una historia que está, inevitablemente, relacionada con la muerte, el hogar, y la búsqueda del otro. Hay una conciencia poética clara tanto en la construcción de las imágenes como en la diferenciación entre poema y pensamiento, que se comprueba con el uso específico del paréntesis. La escritura es rígida y, en ese sentido, se vincula con *La ciudad* de Gonzalo Millán, en versos como: “[L]a partida se ejecuta”, “escarba / muestra los dientes / prepara el hurto”. Sin embargo, esta rigidez no es el único elemento en la escritura de Labarca: asistimos también a la búsqueda del diálogo, del otro, “ven aquí esta noche / pasa a la habitación / prende una vela”. Así, las relaciones humanas del sujeto que enuncia se ven atravesadas por lo carnal y lo social.

En términos formales, ninguno de los poemas está titulado; entonces, como solución a un problema en potencia, la primera palabra está en negrita para indicar el comienzo de un nuevo poema. Decisión editorial acertada de cuadro de tiza ediciones.



Por el corazón o la verga

Nibaldo Acero, Chancacazo Publicaciones, 2010, 64 pp.

POR DIEGO ÁLAMOS

El lenguaje de Nivaldo Acero (1975) es acerado: “[L]a postergación me hizo un bardo de temer, malo que lo diga yo, pero es la pura y santa verdad”. *Por el corazón o la verga*, remedo grotesco de nuestro lema patrio, se escribe con un ojo fijo en la historia de Chile: se apunta en la literatura de estos confines a través de su propio espacio vital, la nacionalidad, un marco histórico específico, una puja de esperanza.

Como editor de Chancacazo Publicaciones, *malo que lo diga yo*, en esta obra sentimos abrirse el cordón antiséptico, el jurel y la guiña, reemplazando al salmón y al jaguar mediáticos. Este libro es testimonio libertario, denuncia el dolo y la alevosía mundial en un sistema donde el individuo puede ser títere de las grandes corporaciones: “[M]e levanté en armas contra todo culo / que haya sido olido por la estética oficialista / fue quemarse a lo bonzo, fue perder recursos”. Este *levantarse en armas* trasciende independencia y propiedad, no obstante el golpe recibido: “[E]scribir con hambre / en un país de poetas”. Pero si la política es verga, ¿dónde se encuentra el corazón en esta “reinterpretación maleva del *Canto General* de Neruda”, como dice Francisco Casas, prologuista del libro? En la flaca, en los *tequeros* que le dedica, en ese espacio íntimo e invulnerable: “Adentro, única dirección donde los imperios no matan / ni mandan a huaynas a tejer saberes a cambio de tierras, / libertad y confianzas”.



Memorias del Bardo Ciego

Bernardo González Koppman, Ediciones Inubicalistas, 2010, 96 pp.

POR ENRIQUE WINTER

Bernardo González (1957) “dibuj[ó] una ventana con el dulce maqui / de los montes, una ventana abriéndose / en la dura superficie de lo que se abandona”. Lo hizo para saciar con la vista y, apenas por un rato, su ansia de “comprend[er] / todas las cosas como se comprende / un fruto con la boca, una luz con los ojos”, en el acertado epígrafe de Antonio Gamoneda. En “El Tacho”, por ejemplo, la lluvia que se ve, puede olerse, tocarse, ser degustada y oída; porque la intensidad de las imágenes como sonido, dirige al cuerpo del lector hacia la comprensión, que se alcanza sólo a medida que se escapa.

Las alegorías son presentadas, a veces, como pequeñas variaciones a las formas de canciones folclóricas, heredadas de los bardos. Crónicas profundas, no exentas de cacofonías, nos preparan zapateando, para el núcleo del conjunto, “La Hija de Ukki”, donde “las cosas importantes se dicen en voz baja” y la segunda persona amorosa podemos ser todos.

Varios poemas prescindibles y una excesiva nostalgia son compensados, como en Efraín Barquero, con la latencia feroz de los elementos cotidianos y los naturales, que esperan ojos con más brillo que prejuicio, para ser desentrañados.

Colaboran en este número

Diego Álamos

(Santiago, 1979). Licenciado en Filosofía por la Universidad Alberto Hurtado, y Diplomado en Edición por la Universidad Católica. Ha publicado el poemario *Asomos* (Luciérnaga, 2008) y el ensayo existencialista *Nuevo curso de mecanografía* (Luciérnaga, 2009). Es editor de Chancacazo Publicaciones.

Megumi Andrade Kobayashi

(Santiago, 1985) Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad de Chile. Actualmente, cursa el Magíster en Literatura y trabaja como ayudante de Literatura Hispanoamericana Colonial en la misma universidad.

Teresa Arijón

(Buenos Aires, 1960). Poeta, traductora, dramaturga y cronista de viajes. Ha publicado: *La escrita* (1988); *Teoría del cielo*, junto a Arturo Carrera (1992); *Alibí* (1995); *El libro de las criaturas que duermen a nuestro lado*, junto a Arturo Carrera (1997); *El libro de la luna*, junto a Arturo Carrera y Edgardo Ruso (1998); *Orang-utans*, junto a Bárbara Belloc (2000); *Poemas y animales sueltos* (2005); *El perro continuo*, con Manuel Hermelo (2006); y *Os* (2009).

En los años noventa, fue fundadora e integrante de la revista de poesía *18 whiskys* y coeditora, con Bárbara Belloc, de la hoja de divertimento cultural *La Rara Argentina*. En 1995, fue escritora residente en el International Writing Program de la Universidad de Iowa. Entre 1991 y 1992, tradujo en colaboración con Sandra Almeida, la obra poética de Ana Cristina César (*Guantes de gamuza y otros poemas*; Bajo La Luna, 1992). Entre 2001 y 2002, produjo *Puentes-Pontes*, primera antología bilingüe de poesía argentina y brasileña contemporánea (FCE, 2003). En 2006, fue escritora residente en la Fundación Valparaíso, Mojácar, España. En 2009, publicó la antología *Otra línea de fuego: quince poetas brasileñas ultratemporáneas*, con selección y prólogo de Heloísa Buarque de Hollanda y T.A., y traducción de T. Arijón (Maremoto, 2009).

Rodrigo Arroyo

(Curicó, 1981). Licenciado en Artes Visuales por la Universidad de Playa Ancha. Ha publicado *Chilean Poetry* (Fuga, 2008) y *Vuelo* (Ediciones Inubicalistas, 2009).

Bárbara Belloc

(Buenos Aires, 1968). Poeta, traductora y editora. Ha publicado: *Bla* (1992); *Sentimental journey* (1995); *Ambición de las flores* (1997); *Tribus porteñas* (ensayo, 1998); *Ira* (1999); *Orang-utans* (con T. Arijón y traducción al inglés de Hillary Gardner, 2000); *Obrero artificial* (premio Panoramix de la Fundación Proa, con la artista plástica Mónica Girón, 2005); *Espantasuegras* (2006); y *Andinista* (2009). En traducciones: *Poema y fragmentos completos*, de Safo (introducción y traducción del griego del *corpus* completo, con Alcira Cuccia, 2007); *Todas las palabras para decir roca*, de Gary Snyder (selección, introducción y traducción del inglés, 2008); y *Hélio Oiticica, Qual é o parangolé? y otros escritos*, de Waly Salomão (con T. Arijón, 2009); además de varias colaboraciones en revistas y libros.

En la década del noventa fue coeditora, con T. Arijón, de la hoja de divertimento cultural *La Rara Argentina* y, desde 2009, edita el *fanzine* quincenal electrodoméstico de política “Evolucionaria_ Revolucionaria”. En 2008, editó el EP de música *La línea de la costa*. Desde 1999 colabora con músicos, artistas visuales y dramaturgos argentinos y extranjeros, realizando videos e instalaciones visuales y sonoras. Fue becaria y artista en residencia, entre otros, en The Banff Centre for the Arts (Canadá), Fundación Valparaíso (España), y Sitka Center for Art and Ecology (Estados Unidos).

Rodrigo Bobadilla Palacios

(Santiago, 1986). Egresado de Letras y Literatura de la Universidad del Desarrollo. Ha participado en la organización de ciclos de poesía, presentaciones de libros, homenajes y coloquios académicos. Editor y redactor adjunto de la revista virtual *Cuarto de Revelado* (www.cuartoderevelado.cl).

Gabriel Cabezas Salgado

(Santiago, 1980). Estudiante de Fotografía Profesional en la Escuela de Foto Arte de Chile. Flickr: www.flickr.com/gcabezasplop

Eduardo Farías

(Santiago, 1985). Licenciado en Letras, mención en Lingüística y Literatura Hispánicas. Ex director de Editorial Problema. Actualmente, trabaja como profesor de Lenguaje, cursa el Magíster en Edición de la Universidad Diego Portales y se desempeña como editor en la revista *Grifo*.

Emilio Gordillo

(Santiago, 1981). Escritor y Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad de Chile. Ha sido fundador, director y editor de narrativa de la revista *Contrafuerte*. Ganó los Juegos Literarios Gabriela Mistral (2008) con el cuento “Los juegos mudados”. Ha sido profesor de literatura en la Universidad Autónoma de Yucatán, México. En el año 2010, dirigió el encuentro de escri-

tores “Regeneración, Narradores y Ediciones Chilenas Invadiendo el D.F”. Actualmente, es columnista de revista *Carcaj* de LOM y editor de narrativa de Editorial Alquimia. Reside en México D.F.

Pilar Guerrero

(Santiago, 1988). Estudiante de Literatura Creativa en la Universidad Diego Portales. Actualmente, se desempeña como editora en la revista *Grifo*.

Sofía Muñoz Carneiro

(Santiago, 1985). Actriz perteneciente a la compañía Teatro Kapital. Actualmente, se encuentra terminando el pregrado en Antropología en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Roberto Musa G.

(Santiago, 1985). Psicólogo por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Colabora en grupos de investigación psicológica en vocabulario y memoria. Ha trabajado como traductor para la Interamerican Journal of Education for Democracy, de la OEA.

Kevin Perromat

(Sevilla, 1978). Licenciado en Filología Inglesa e Hispánica por la Universidad de Sevilla. Tras obtener el Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad Paris VII, en la actualidad se encuentra terminando su tesis doctoral en la Universidad de la Sorbona (Paris-IV) y la Universidad Complutense de Madrid sobre el plagio literario en la literatura hispánica.

Víctor Quezada

(Antofagasta, 1983). Escritor y Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad de Chile. Ha publicado los libros *20* (La Calle Passy 061 Editores, 2004) y *Muerte en Niza* (Marea Baja Ediciones, 2010). Ha participado en el Taller de poesía *Códices*, a cargo del poeta y académico Andrés Morales (2004) y en el Taller de poesía de la Fundación Pablo Neruda (2007). Es editor del blog grupal de crítica literaria y literatura chilena actual *La Calle Passy*.

Felipe A. Ríos Baeza

Escritor y maestro en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Especializado en teoría literaria postestructural, se ha desempeñado como docente en las cátedras de Literatura Contemporánea, Teoría Literaria, Seminario de Análisis Literario, y Filosofía y Literatura. Es miembro del Cuerpo Académico “Márgenes al Canon de la Literatura Hispanoamericana” (de los siglos XIX al XXI). Actualmente, es profesor-investigador de tiempo completo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y se encuentra preparando su tesis doctoral.

Antonio Rioseco

(Los Ángeles, 1980). Poeta y profesor de Historia. Es autor del libro *La derrota del paisaje* (Ediciones Inubicalistas, 2009) y coeditor de la antología *Carta de Ajuste* (Ediciones Cataclismo, 2008). Ha sido colaborador y miembro del comité editorial de la revista *Antítesis*.

Rafael Rubio

(Santiago, 1975). Escritor de poemas. Licenciado en Letras, mención lingüística y literatura hispánica, Magíster y Doctor© en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha publicado los poemarios: *Arbolando* (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1998); *Madrugador Tardío* (Ediciones del Temple, 2000); y *Luz rabiosa* (Camino del Ciego Ediciones, 2007). Ha sido galardonado con: Premio FEUC de poesía (1996); Mención honrosa en los Juegos literarios Gabriela Mistral (1997); Primer lugar en concurso de poesía joven “Yo no me callo” (1997); Premio de poesía joven Armando Rubio (2001); Mención honrosa en concurso nacional de poesía Eduardo Anguita (2006); y Premio de poesía Pablo Neruda (2008). Ha recibido la Beca de la Fundación Pablo Neruda (1994), y de los talleres de creación literaria José Donoso (Biblioteca nacional, 1997-1998). Actualmente, se desempeña como académico en la Universidad Diego Portales, Universidad del Desarrollo, Universidad de Chile y Universidad Católica de Chile.

Verónica Watt

(Viña del Mar, 1984). Psicóloga por la Universidad Diego Portales. Actualmente, cursa el Magíster de Edición y el Diplomado en Manejo Clínico de Disfunciones Sexuales, en la misma casa de estudios; y se desempeña como editora en la revista *Grifo*.

Enrique Winter

(Santiago, 1982). Es poeta, editor de Ediciones del Temple y abogado. Ha publicado *Atar las Naves* (Ediciones del Temple, 2003) y *Rascacielos* (Proyecto Literal/Colección Limón Partido, 2008). Ha recibido el primer premio del Festival de Todas las Artes Víctor Jara (2003) y del Concurso Nacional de Poesía y Cuento Joven (2009).

Diego Zúñiga

(Iquique, 1987). Estudiante de Periodismo. Director de la revista *60watts.net*. Colaborador de la revista *Rolling Stone* y de “Revista de Libros”, de *El Mercurio*. Ha publicado la novela *Camanchaca* (La Calabaza del Diablo, 2009).



ÚLTIMOS LIBROS PUBLICADOS POR ESTA EDITORIAL:

CUADERNOS DE GUERRA
Raúl Zurita

FISCHE VON LJAFNKO
Gloria Quirós

PLAGIO DEL AFECTO
Carlos Cocita

PASEO PATRIMONIAL DE PUERTO VARGAS
Alejandra Méza A.
Investigación de Rodrigo Méza

ROBERTO QUIRÓS H.
Rotación

Colección La Traya
PUENTES DEL DERECHO
María Gullón

Colección (sin)
LEVERAS
Gloria Quirós

Colección Post scriptum
CLAUDIO BERTONI
FRAGMENTOS ESCOGIDOS
Selección y edición de Carlos Cocita y Roberto Quirós

EDICIONES TÁCTICAS

www.edicionetacticas.cl



bibliodiversidad
Diferentes libros para lectores diferentes



Encuentra estos y otros títulos en
www.rileditores.com

"Sí, es verdad. Escribimos siempre después de otros.
Y a mí no me causa problema recordar frecuentemente
esa evidencia. Es más, me gusta hacerlo, porque en mí
anida un declarado deseo de no ser nunca únicamente
yo mismo, sino también ser descaradamente los otros."

Enrique Vila-Matas
"INTERTEXTUALIDAD Y METALITERATURA"