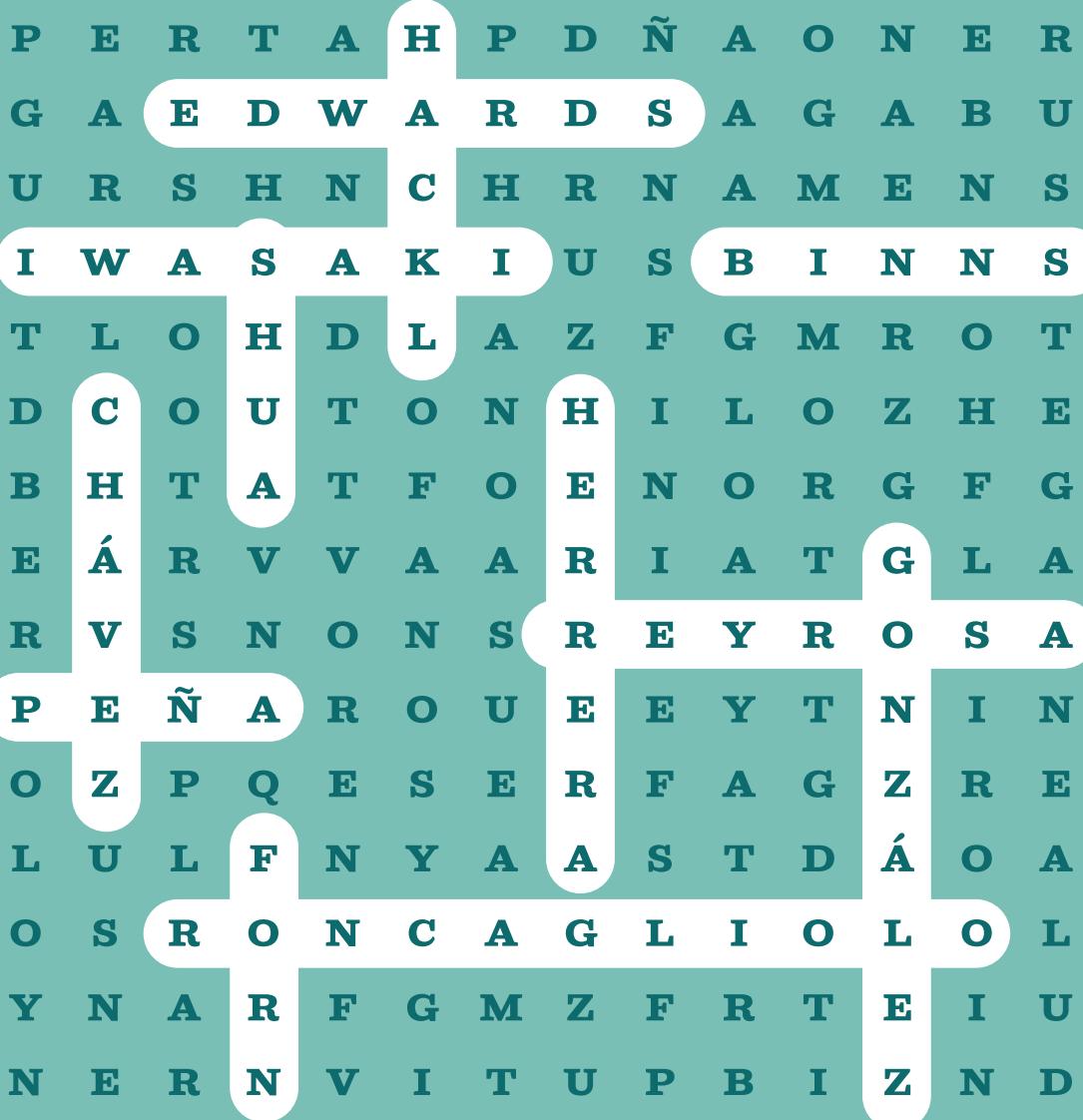


Dossier

20

Revista de la Facultad de Comunicación y Letras – Universidad Diego Portales



EDICIÓN ESPECIAL

CÁTEDRA ABIERTA *en homenaje a Roberto Bolaño – 2012*

Presentaciones de: Ricardo Martínez / Mauricio Electorat / Pablo Simonetti
/ Raúl Zurita / Roberto Hozven / Rafael Gumucio / María José Viera Gallo
/ Roberto Merino / Rodrigo Rojas / Rubí Carreño / Isabel Aninat / Diego Zúñiga

Dossier

20

Revista de la Facultad de Comunicación y Letras – Universidad Diego Portales

EDICIÓN ESPECIAL

CÁTEDRA ABIERTA *en homenaje a Roberto Bolaño – 2012*

Presentaciones de: Ricardo Martínez / Mauricio Electorat / Pablo Simonetti
/ Raúl Zurita / Roberto Hozven / Rafael Gumucio / María José Viera Gallo
/ Roberto Merino / Rodrigo Rojas / Rubí Carreño / Isabel Aninat / Diego Zúñiga

Revista Dossier N°20

Marzo de 2013

Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras

Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067

Fono 676 2000

revista.dossier@mail_udp.cl

Directora

Cecilia García-Huidobro McA.

Editores

Andrea Palet y Javier Ortega

Consejo editorial

Carlos Aldunate, *Universidad Diego Portales*

Luis Cárcamo-Huechante, *University of Texas at Austin*

Juan Pablo Cárdenas, *Universidad de Chile*

Josep María Casasús, *Universidad Pompeu Fabra*

Martín Kohan, *Universidad de Buenos Aires*

Cristián Leporati, *Universidad Diego Portales*

Julio Ortega, *Brown University*

Ricardo Piglia, *Princeton University*

Matías Rivas, *Universidad Diego Portales*

Rodrigo Rojas, *Universidad Diego Portales*

Daniel Titinger, *Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas*

María Inés Zaldívar, *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Asistente editorial

Cristina Varas

Diseño

Rioseco & Gaggero

Fotografía

Archivo UDP

Impreso en Worldcolor

ISSN: 0718-3011

Inscripción registro de propiedad intelectual N° 152.546

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o transmitida mediante cualquier sistema electrónico, mecánico, fotocopiado, grabación o recuperación o almacenamiento de información sin la expresa autorización de la Universidad Diego Portales.

Dossier

20

Revista de la Facultad de Comunicación y Letras – Universidad Diego Portales

Rodrigo Rey Rosa	
<i>El escritor que no hacía comentarios por Diego Zúñiga</i>	5
El recurso de la locura	
por Rodrigo Rey Rosa	8
Gerardo Chávez	
<i>Gerardo Chávez, un humanista por Isabel Aninat</i>	17
Viaje al interior	
por Gerardo Chávez	19
Yuri Herrera	
<i>El corrido de Herrera por Rubí Carreño</i>	25
Semántica del luminol	
por Yuri Herrera	27
Carlos Peña	
<i>Las formas del futuro por Rodrigo Rojas</i>	37
Leer en tiempos difíciles	
por Carlos Peña	39
Niall Binns	
<i>Un berenjenal de palabras por Roberto Merino</i>	49
Parra y sus precursores	
por Niall Binns	51
Juan Forn	
<i>Nadar con Forn por María José Viera-Gallo</i>	67
Cómo me hice viernes	
por Juan Forn	69
Fernando Iwasaki	
<i>¿De dónde es Fernando Iwasaki? por Rafael Gumucio</i>	79
Los libros del fin del mundo	
por Fernando Iwasaki	81
Roberto González Echevarría	
<i>Ejemplar del hombre libre por Roberto Hozven</i>	89
La improvisación en la génesis y estructura del Quijote	
por Roberto González E.	91
Erich Hackl	
<i>Sobre Erich Hackl por Raúl Zurita</i>	109
Literatura y pasado	
por Erich Hackl	112
Santiago Roncagliolo	
<i>Parásito por Pablo Simonetti</i>	123
Los huesos de García Lorca	
por Santiago Roncagliolo	125
Jorge Edwards	
<i>La reconstitución del Otro por Mauricio Electorat</i>	133
La memoria necesaria y la ficción liberadora	
por Jorge Edwards	135
Ana María Shua	
<i>Ana María Shua, la polígrafa por Ricardo Martínez</i>	143
La brevedad, técnica y misterio	
por Ana María Shua	144
Resúmenes	
<i>Abstracts</i>	152

V I T U P U I A S D M F B H B R L W

S C H A R T I E R F T A E R A A R T

U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R

I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I

E T X C U E T O C F G H C O O T D L

A U Y U M A C X F G H C L A E O I T

E Y U M O S B F G M H O R T M I T S

S O G E L D P V I L L O R O O I T R R

T H I R H Y R M R S A K H C E M G S

A I T V I E O E O F X G H E R W T U

I T N Y A H D T D F G H Y U M A C F

R E Y C **R O S A** Y U M O S B F G M

H O R T E U I S O G E L S D F G H A

E B R T U I G H E O D F G H M K A

S D F G H E O S O G E L M I T

S S O G E L D H I Y B T H I Y B M A S

T H I I H Y B D F G H Y U M A C F

D I T V I E L T H I Y B M A S D E

T N Y A H S T D F G H Y U M A C F

G N C F R T O S O G E L S D F G H A

H O R T U I T S O G E L S D F G H A

R T U I T R R T H I H Y B M A S D E

G H E M G U I T U Y G E L S D F G S

I T N Y A H S T D F G H Y U M A C F

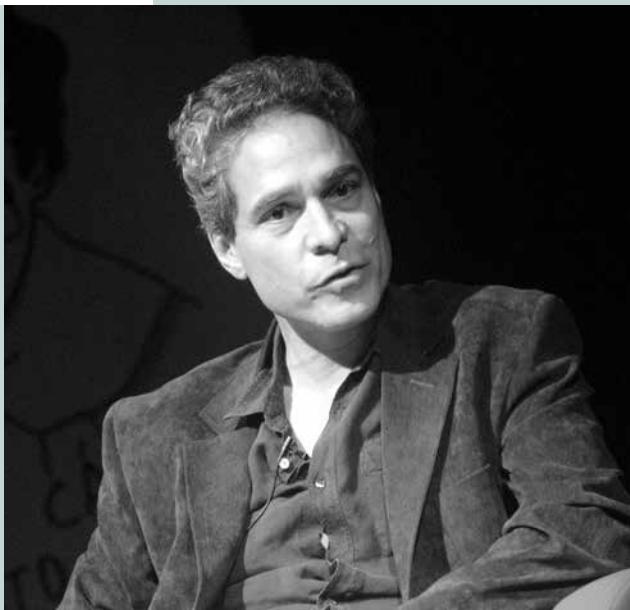
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G G

H O R T E U I T S O G E L S D F G H

E B R T U I T R R T H I H Y B M K A

N O T H B A B C H M D I A E V E T H

G O O R T Y U O S E N D I T K L I O



El escritor que no hacía comentarios

Diego Zúñiga

Dicen que Rodrigo Rey Rosa iba a ser médico. Que alcanzó a estudiar, en Guatemala, un semestre de medicina, pero que finalmente desistió. Tenía poco más de dieciocho años y había estado viajando por Europa, con su mochila, sin mucho dinero, trabajando en distintos sitios para continuar viaje. En ese entonces, mientras viajaba, Rodrigo Rey Rosa no sabía que iba a dedicarse a la literatura, que iba a escribir esos cuentos y novelas donde los sueños se confunden con la realidad, donde las pesadillas se confunden con la violencia cotidiana. Pero escribía. En libretas, en cuadernos, escribía para mantener la cordura, como me dijo una vez, por teléfono, cuando lo entrevisté hace un año.

Escribir para mantener la cordura.

No se lo pregunté esa vez, pero me dio la sensación de que cuando escribió *El material humano* –esa novela donde el protagonista es y no es Rodrigo Rey Rosa– también fue por eso: para mantener, de alguna forma, la cordura, luego de haberse encerrado en un archivo de la policía de Guatemala, donde tenían los registros de miles de personas que fueron detenidas durante el siglo XX, y ver cómo su vida –la vida del protagonista– comenzó a transformarse en una historia kafkiana, con llamados a medianoche, con amenazas porque lo que estaba haciendo era, sin darse cuenta, revolver el pasado reciente de su país, esa Guatemala convulsionada por la

violencia, por los gobiernos nefastos, por esas guerras inútiles, llenas de muertos anónimos.

Escribir para mantener la cordura, porque en un momento la historia personal pasó a ser parte de la historia con mayúscula y todo se volvió difuso y paranoico.

Pero esto, Rodrigo Rey Rosa, con dieciocho años, arriba de esos trenes que cruzaban Europa, no tenía cómo saberlo. Así que leía y escribía, hasta que debió volver a Guatemala y se inscribió en la escuela de medicina y, de pronto, descubrió que lo que más le gustaba era escuchar unas clases de literatura que dictaba el catedrático español Salvador Aguado. Fue ahí, en ese lugar, cuando asistió a una conferencia sobre Borges, que entendió que él quería hacer eso: escribir cuentos como el autor de *Ficciones*.

Primero fueron unas prosas poéticas y luego vinieron esos relatos fríos, fantásticos, violentos y perturbadores que tanto le gustaron a Roberto Bolaño, y que sin problemas resisten una, dos, tres lecturas. Que siguen siendo de una originalidad difícil de rastrear en sus contemporáneos, cuyo universo nos recuerda a Borges, a Bioy Casares, pero también, por ejemplo, a Rubem Fonseca y a Flannery O'Connor. Y también a Paul Bowles.

Difícil es hablar de Rodrigo Rey Rosa sin mencionar a Bowles. No solo por el dato biográfico, por la trivia, sino porque fue, además de una gran amistad, una relación literaria, donde ambos se tradujeron, se leyeron y compartieron lecturas.

«He aquí una lista de recuerdos (...) de las cosas sobre las que hablé (...) a lo largo de tantos años con Paul —escribe Rodrigo en una crónica—: la disciplina de los viajes. Conrad y el mar. Los sonidos de la selva y del desierto. Graham Greene (...), Raymond Chandler, Patricia Highsmith. El fatalismo marroquí. Jane Bowles. Kafka. Flannery O'Connor. La sensación de que el cuerpo es un estorbo. La muerte como idea de liberación final (...). La escritura de ficción como sueño dirigido. El estilo como instrumento. El acto físico de escribir —poner la pluma sobre el papel— como rito propiciatorio o fuente de la presunta inspiración.»

Rodrigo Rey Rosa conoció a Paul Bowles en los años ochenta, luego de vivir en Nueva York y emprender un viaje, junto a cincuenta estudiantes, a la Escuela Norteamericana de Tánger, donde iba a ir a un taller con el autor de *El cielo protector*. Ahí se conocieron. Se hicieron amigos. Bowles le dijo que viajara por Marruecos. Le dijo, de alguna forma, que viviera, y Rodrigo le hizo caso. Ahí, en ese lugar, hablaron de Borges y Rodrigo leyó, por primera vez, a Biyo Casares. Leyó, también, los libros que le enviaban los jóvenes escritores a Bowles. Y leyó *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy, y supongo que se maravilló con esa prosa, con ese manejo tan frío y bello para narrar el horror y la violencia.

Ahí, en esa ciudad que limita con el estrecho de Gibraltar,

Rodrigo Rey Rosa empezó a darle forma a su estilo que se parece tanto a una puñalada fría y certera, veloz, sorpresiva. Porque leer a Rey Rosa es sentir, siempre, ese golpe: un padre que pierde a su hija, de dos años, en un zoológico; otro padre que se entera de que a su hija, de ocho años, le quedan ciento veinte días de vida, y en las noches, después de darle los remedios, esperan juntos que lleguen los ataques contra los que no se puede hacer nada. O ese niño que para comprobar la existencia de Dios decide apretar en su puño a un canario hasta fracturarle los huesos, hasta dejarlo inmóvil y ver si Dios es capaz de revivirlo.

Relatos breves —cinco, seis, siete páginas; algunos más largos, también— que podemos encontrar en *El cuchillo del mendigo*, *El agua quieta*, *Cárcel de árboles*, *Lo que soñó Sebastián*, *Ningún lugar sagrado*, *Otro zoo*. Todos difíciles de encontrar en librerías, todos situados en ese terreno difuso donde se separa el sueño de la vigilia, lo real de lo onírico, y en el que podemos encontrar imágenes como esta, donde describe una película:

«MATERIA: Primera parte: en la pantalla, en primer plano, un dedo apoyado en un pedazo de madera brava, una tabla astillada. El dedo comienza a frotar la madera mecánicamente y, segundos más tarde, herido por las astillas, empieza a sangrar. Fin de la primera parte. Segunda parte: todavía en primer plano, el dedo sangrante introduce la uña, un poco larga, en una raja

de la tabla, despacio, el dedo comienza a girar, de modo que la uña se levanta de la carne dolorosamente hasta el blanco. Fin».

A eso me refiero con lo de la puñalada. Leer a Rey Rosa es sentir eso. Y no solo en sus cuentos, también en sus novelas —como *El cojo bueno*, *La orilla africana*, *Piedras encantadas*, *Caballeriza*, *El material humano* o *Severina*—, donde también, en los últimos años, ha agregado la complejidad de adentrarse en ese terreno, cada vez más fangoso, creo, en el que la realidad se confunde con la ficción, y Rodrigo Rey Rosa, el autor, se convierte en personaje, en protagonista, en la voz que nos va narrando estas historias nebulosas, a ratos más personales, en las que la violencia se termina colando, de forma inevitable, en la biografía del protagonista.

Y si esto se insinuaba en esa novela epistolar —o novela de e-mails— que era *El tren a Travancore*, que apareció en la colección Año Cero de Mondadori junto a *Una novelita lumpen*, de Roberto Bolaño, y *Mantra*, de Rodrigo Fresán; digo, si ya ese juego de realidad y ficción se insinuaba ahí, en *El material humano* Rey Rosa se instala completamente en ese terreno y desde la primera página nos dice: «Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, esta es una obra de ficción».

Y la advertencia vale, porque después de leer *El material humano* uno, realmente, piensa que esa historia, donde el narrador puede y no puede ser Rodrigo

Rey Rosa, ocurrió en verdad, y que lo amenazaron por estar revisando esos archivos policiales, y que es cierto que esas amenazas se debieron a que pensaron que él estaba ahí porque andaba buscando a las personas que secuestraron a su madre.

En algún momento, Rodrigo anota: «Todo texto es ambiguo». Y también anota, en esta novela escrita en forma de diario de vida: «En cierta manera, repasar la historia es ocuparse de los muertos. La historia no la leemos, la releemos siempre».

Mientras hace estas anotaciones, el narrador lee el *Borges* de Bioy Casares, y revisa el archivo policial donde encuentra fichas como estas:

«—Águilas Elías León. Nace en 1921. Moreno, delgado, cabello negro liso; dedo pulgar del pie derecho, faltale la mitad. Fichado en 1948 por criticar al Supremo Gobierno de la Revolución. En 1955 por pretensiones de filocomunista, según lo acusan.

—Chávez A. Luís. Nace en 1921. Vive con su familia. Fichado en 1940 por ejercer la vagancia. En 1954 por robo.

—Sarceño O. Juan. Nace en 1925. Jardiner. Vive con su hermana. Fichado en 1945 (Gobierno de la Revolución) por bailar tango en la cervecería “El Gaucho”, donde es prohibido».

Se supone que esta historia iba a ser un libro de no ficción, pero de pronto empezaron a cerrarle las puertas. Le prohibieron ir por un tiempo al archivo, evitaron que revisara más cosas, entonces él entendió que ahí,

en esos problemas, lo que había era una puerta para la ficción. Y entonces *El material humano* se transformó en novela, en una de las mejores que se han publicado en los últimos años.

Ahora, después de *Severina* —una novela sobre una ladrona de libros—, que pareció ser un respiro tras *El material humano*, vuelve al tema de la investigación, vuelve a la violencia, vuelve a Guatemala, pero esta vez a los archivos médicos para escribir una novela sobre la locura producto de esa violencia que se vive en Centroamérica y que es de los que hablará en esta Cátedra.

En la biografía que Natalia Ginzburg escribió sobre Antón Chéjov podemos leer un comentario que calza, creo yo, con lo que escribe Rodrigo, y con él cierra esta presentación. Natalia Ginzburg escribe: «Si en los cuentos cómicos [de Chéjov] la risa nacía junto a un frío estremecimiento, en los cuentos más serios la emoción y el dolor nacían de una atmósfera inclemente y fría, que cortaba la respiración, como el aire cuando nieva. Y si el lector derramaba alguna que otra lágrima, el escritor tenía siempre los ojos secos. Además, los personajes de sus cuentos ofrecían sin cesar comentarios, juicios, observaciones, opiniones. El escritor no ofrecía comentario alguno. No daba la razón a nadie ni se la quitaba. Así era Chéjov en sus primeros relatos y así fue en los últimos. Un escritor que no hacía comentarios». ▀

El recurso de la locura

Rodrigo Rey Rosa

[INSANITY PLEA]

PALABRAS CLAVE: Guatemala, historias clínicas, experimentos clínicos ilegales

KEYWORDS: Guatemala, clinical histories, illegal clinical trials

Cuando me pidieron esta conferencia me costó un poco encontrar de qué iba a hablar. Decidí hacerlo sobre «El recurso de la locura», no solo porque de cierta manera tengo que hacerme un poco el loco para estar aquí, sino porque estoy comenzando a ver una serie de archivos en la Ciudad de Guatemala que remiten un poco a ese tipo de escritura-no escritura que es la apropiación de textos ajenos.

Una mañana amanecí con la idea de hacer algo parecido a lo que había hecho con el archivo de la policía, pero con los posibles archivos neuropsiquiátricos de Guatemala. Y me enteré de que el Neuropsiquiátrico Nacional, que era una institución enorme, que fue fundada a finales de siglo con diferentes nombres –Asilo de alienados, Asilo de dementes, Neuropsiquiátrico–, se quemó a principios de 1960. Murieron todos los locos salvo los que se escaparon, y nunca se supo más de ellos, y se quemó toda la información.

Pero alguien me dijo que era posible que precisamente la persona que dirigía el archivo de la policía, que se ha convertido en una especie de gurú de la archivística, pudiera saber de documentos que sobrevivieron en el Archivo General de Centroamérica, adonde hasta 1960 más o menos, por ley, todas las instituciones del Estado tenían que enviar cada diez años sus archivos. Y me encontré con la sorpresa de que ahí está casi todo. Hay tal vez unos tres mil legajos de archivos de los neuropsiquiátricos que están abiertos al público.

Después de tratar de visitar archivos de los neuropsiquiátricos modernos sin éxito –a menos que yo fuera psiquiatra o tuviera algún vínculo personal, sería muy difícil llegar ahí–, recurrió a estos archivos históricos. La persona de quien hablé, curiosamente, fue quien me permitió entrar al archivo de la policía y luego me prohibió continuar yendo. Entiendo por qué lo hizo: no era tanto por un capricho o por desconfianza sino porque esos documentos estaban secuestrados por el Ministerio Público para hacer posibles investigaciones sobre crímenes contra la humanidad que se hubieran reflejado en la misma memoria de la policía. Como un paréntesis, debo decir que este señor, que fue fundador de uno de los movimientos guerrilleros más importantes, el Ejército Guerrillero de los Pobres, ahora mismo está citado a los tribunales para esclarecer posibles violaciones de los derechos humanos cometidas desde la izquierda, en un contexto en que lo que más se ha visto y juzgado son derechos humanos violados por miembros del ejército o por la policía del Estado.

Yo pensé que iba a ser difícil hablarle porque estaba en esta situación de persecución, mas, para mi sorpresa, él sigue trabajando como siempre en archivística. Su lucha ya está ahí, más en la memoria que en el proyecto de nación que es Guatemala. Con más alegría que temor me dijo que estaba esperando esos juicios para poder explicar en público los motivos de su lucha armada, que,

según me contó, está basada en algo que él leyó en el acta de los derechos humanos, cuando estaba todavía en el liceo, donde se apela al supremo recurso de la rebelión: en ello basó su militancia. Me trató de una manera mucho más amistosa de lo que yo esperaba, después de la experiencia en el archivo policial; me presentó a la directora y ese mismo día comencé a visitar los archivos psiquiátricos, donde está desde la primera ficha de alguien detenido por locura. Es un loco furioso en 1710, si no me equivoco, que había sido curiosamente defensor de los indios y que es conducido a la Ciudad de Guatemala, luego embarcado hacia Cádiz y ahí se pierde esa huella. Luego hay un gran vacío y empiezan a aparecer expedientes ya de los años treinta, cuarenta, cincuenta, hasta el sesenta, cuando esta práctica de enviar los archivos se detiene a causa de la guerra y también de un problema de espacio del propio archivo, que está copado.

Visitar este tipo de lugares no me deja de causar una especie..., no sé si de complejo de culpa o pudor. Pero sentí la justificación de ver los expedientes de locos porque creo que siempre sentí el temor de que yo podía parar en uno de estos lugares, sobre todo cuando era muy joven y ya sabía que no quería hacer nada más que escribir y no veía cómo iba a poder hacer un camino. Y comienzo escribiendo cuentos un poco demenciales que, ahora lo veo, en vez de parecer lo que es normal en nuestra historia literaria –que la escritura parte de un principio de realidad concreta–, partían de la irreabilidad, en una especie de solipsismo o autismo.

Otra cosa que me causó la obsesión de realmente entrar y ver la relación entre la violencia estatal y la locura, típica de Guatemala, es el hecho de que incluso fuera de los muros de los asilos los guatemaltecos sufrimos de una locura colectiva, y que necesitamos una terapia nacional. Una locura que se traduce en el aislamiento de las clases altas, que viven rodeadas de murallas y de sistemas de seguridad, de guardaespaldas, en un aislamiento enfermo realmente sin contacto con su cultura inmediata. Pero sí están en contacto con la cultura de Norteamérica o de Europa. Creo que si se sometiera a alguno de estos personajes que viven

así a un análisis psicológico habría mérito para encerrarlos. Al otro extremo hay una especie de misticismo y magia en el crimen, con reos confesos que reconocen haber mandado sacarle el corazón a mujeres o a niños de tales características porque un brujo les dijo que pueden sacarlos de la cárcel si hacen eso. Es una receta: el corazón de rubia, corazón de morena. Y lo hacen. Entonces es como dice el famoso lema: «No son todos los que están ni están todos los que son».

Comencé a visitar los archivos e inmediatamente encontré sorpresas. Tengo en mi computadora fotos de los expedientes más interesantes o más extraños. Algunos son solo eso, un folio con la fecha de entrada, la fecha de muerte o la fecha de salida, pero otros sí contenían material inesperado. Mucho de esto está en un estado caótico total, sin clasificación, incluso papeles sueltos, entre ellos poemas. Un poema de 1934 de una mujer que se llama Leonor Liébano, y no es un registro médico sino que es algo que ella dejó ahí, decía: «Hoy es el día de mi cumpleaños / Mi hermana amada ya me olvidó / Y estoy pasando mis tristes años / En esta tierra que no amo yo». Poemas de ese corte, muy cursis si se quiere, uno dedicado a la sor superiora que cuidaba a los internos, que aquí aparece como un alma benéfica. Y luego hay otro, en un registro más adelante, donde aparece como un demonio. Estas son cartas de una mujer que está pidiendo que la saquen de ahí asegurando que ella no está loca y luego el médico diciendo que sí está loca.

Y entre tanto en Guatemala se hace un escándalo. Unos meses antes, pasó ya casi un año, se descubre que un grupo de médicos norteamericanos llevó a cabo durante casi tres años (1946-1948) una serie de experimentos en guatemaltecos para ver los efectos de la penicilina en enfermedades venéreas, en busca de una cura, aunque ya existía. Había un doctor norteamericano llamado Cotler –que por cierto en Estados Unidos, hasta que se destapó este escándalo, era una persona considerada como una eminencia y una especie de benefactor de la humanidad– que hacía experimentos investigando los efectos de la penicilina en enfermos de sífilis, hasta que una investigadora le siguió la huella y primero en los

Otra cosa que me causó la obsesión de realmente entrar y ver la relación entre la violencia estatal y la locura, típica de Guatemala, es el hecho de que incluso fuera de los muros de los asilos los guatemaltecos sufrimos de una locura colectiva, y que necesitamos una terapia nacional. Una locura que se traduce en el aislamiento de las clases altas, que viven rodeadas de murallas y de sistemas de seguridad, de guardaespaldas, en un aislamiento enfermo realmente sin contacto con su cultura inmediata.

Estados Unidos lo obligaron a detener esta línea de investigación. Parece que, por las cartas cruzadas entre diferentes doctores, había uno guatemalteco en este grupo, el doctor Funes, que invita a tres de ellos a ir a Guatemala, donde no encontrarían este tipo de dificultades. Y, en complicidad con las autoridades sanitarias, lo hicieron. Parece que el Presidente en ese tiempo, en la época revolucionaria de Guatemala, no estaba enterado, pero sí el estamento médico. Actuaban en secreto, porque sabían que si se llegaba a saber ni siquiera en Guatemala se les permitiría esta experimentación con humanos. La mujer llegó a descubrir y revelar esta serie de experimentos, que involucraron a unos cinco mil sujetos entre presos, internos del Hospital Militar y sobre todo en el Neuropsiquiátrico, lugares escogidos para mantener el secreto y que no se divulgara. Empezaron a hacer más y más experimentos con internos; experimentos de inyección de bacilos de sifilis, de frotaciones y de coitos controlados. Hay un registro de cientos de prostitutas que llevaron, infectadas y no, para ver qué pasaba.

En una de estas hojas sueltas que para mi sorpresa encontré en el archivo, el primer día que estuve ahí, y eso lo tomé como una señal de que debía seguir adelante, encontré una especie de diploma bufo que dice «La gran fraternidad neuropsicótica del Hospital Neurosiquiátrico de la ciudad de los locos, en reconocimiento por las grandes dotes para la frenoesquizohisteromaniacas del señor Levitan y John Cotler, quien creyéndose médico cumple honestamente con los deberes que su delirio le impone, acuerda nombrar los psicópatas honoris causa de esta inexistente sociedad...», etc. Entonces yo pensé, bueno, este loco se enteró antes que nadie, y eso me dio ánimos para seguir escarbando. Y no he encontrado nada de más entre esos quienes firman como «El Cabezón, El Altote y El Pelón». Yo quisiera saber quiénes eran estos genios que inmediatamente detectaron el problema.

Encontré muchas cosas y, tal vez por un cruce de influjos, hace poco leí un texto de un poeta neoyorquino que, basado en el hecho de la superabundancia de textos en la que vivimos hoy, propone una especie de escritura no creativa, la *uncreative writing*, en que no hace falta escribir más sino que hacer algo con todo ese texto que existe y que flota. En la Internet sobre todo. Él propone a sus alumnos que en vez de romperse los sesos siendo creativos busquen un ángulo para enmarcar estos textos que están por ahí. Yo no sé qué hacer con todo este material, tengo tres meses de estar visitando este archivo y no he pasado de la letra C. Hay tanto, y he estado ahí todos los días dos horas, disciplinadamente. Pero encontré esto que quiero citar, al menos un fragmento:

El presente del primer pliego duplicado de oficio segunda tanda Variedades de tipos Estrofas que se le tiene que proporcionar en visión de ensueños al grado sobrenatural Estrofas que tienen que proporcionar en visión sobrenatural y de estrofas que se le tienen que proporcionar en visión verídica Su trabajo especial tiene que ser de escribir a la brocha letras de sus originales modernas cantantes populares bombas atómicas De estrofas habladas y cantadas del trébol de las tres visiones ya indicadas Con el fin de

mandarlas a la dirección de la prensa particular que resulte destinada a la misión de publicar Las luces de las leyendas a la brocha del payaso y payador alright es correcto Solitario brillante solo humano cabal o completo intérprete de almas y fantasmas que tienen que tener su misión especial a donde van justamente cosa que el periodista director tiene que tener el trabajo que si es poeta le tiene que poner la debida ortografía a las letras de las cantantes modernas originales bombas atómicas Por alright es correcto Visionista intérprete de almas de fantasmas de variedades de tipos Y las letras deben ser impresas para que los cancioneros especiales en el arte de cantar de escuela y prácticas que no son de escuelas pero sí pueden poner música a las letras para interpretarlas ante públicos entusiastas a los espectadores culturales de cuadros cómicos científicos y líricos y de escuchar las cantantes modernas bombas atómicas del trébol de estrofas de las tres visiones habladas y pintadas escritas a la brocha por alright es correcto con debida ortografía por x y música por x solamente los cuadros cómicos científicos y líricos si tiene que ser representadas a la brocha por nuestro material alright es correcto cabal o completo segundo fecundo pater y mater porque tiene que ser cuadros de la biografía de su vida infantil y adulta de simple poesía que tiene que nacer en su corazón Y en la pantalla de su mente la revelación del divino panorama de una hermosa privada popular cantante bomba atómica moderna de estrofas habladas y cantadas del trébol de las tres visiones de ovación hacia las estrellas materiales del trébol de los tres pensamientos distintos especiales mentales De ovación a las estrellas materiales humanos mortales que tienen que nacer destinados a la misión que han de desempeñar El papel de que se tienen que convertir al antiguo juez y hacer justicias estrellas especiales del pensamiento mental conservador De ovación a las estrellas materiales humanas mortales tienen que nacer destinados a la misión de desempeñar el papel que los tiene que convertir ante un juez de hacer justicia estrellas especiales del pensamiento liberal De ovación a las estrellas materiales humanos mortales que tienen que

nacer destinados a la misión de desempeñar el papel que los tenga que hacer convertirse en estrellas especiales del pensamiento imparcial Por iniciativa del gobierno de la República que tiene que ser no solo República de nacimiento de nuestro fecundo segundo pater y mater cabal o completo del mundo de debajo de cuerpos netos materiales permanentes inmortales de variedades de tipos que tienen que surgir sino también tiene que las simbólicas fecundas ciudades que tienen que ser capitales del trébol de los tres reinos mineral, vegetal y animal duplicando racional irracional Tiene que aparecer en la circunvalación de su mapa de la ciudad que tiene que resultar con la fecunda poesía de ser capital del reino mineral y sus ramas La señal es que tiene que apreciar en visión sobrenatural a la abuelita materna de nuestro pater y mater cabal o completo el cuerpo fantasma neto celestial del palacio del reino mineral y sus ramas A cargo del cuerpo fantasma neto celestial de orden sonto hembra de color negro obrera María Jesús Guadalupe con su radio especial de escuchar especialmente las variedades que tienen los metales para dar vida al material cuerpo humano mortal y a los animales irracionales que gozan de muerte artificial La ciudad que tiene que resultar con la fecunda poesía de ser la capital del reino vegetal y sus ramas la señal es que su abuelita materna en visión sobrenatural tiene que apreciar el cuerpo fantasma neto celestial del palacio del reino vegetal y sus ramas A cargo del cuerpo fantasma neto celestial de orden sonto hembra de color blanco obrero Jesús Guadalupe con su radio especial del zodiaco almanaque de la previsión del tiempo de trece meses el año de treinta días cada mes y de veinticuatro horas cada día donde se escuchará que cada clima tiene su orden científico de tiempo de sembrar a tiempo de hacer los trabajos a tiempo de levantar a tiempo las variedades de cosechas de plantas vegetales de dar vida a los humanos que gozan de la fortuna que tienen que tener cinco sentidos tienen que gozar de muerte natural Por medio de la guerra del espíritu santo padre celestial dios sonto es decir nuestro pater y mater sonto del mundo de arriba presente Sus estrellas de desplegar

**Tengo en mi computadora
fotos de los expedientes más
interesantes o más extraños.
Algunos son solo eso, un fólder
con la fecha de entrada, la fecha
de muerte o la fecha de salida,
pero otros sí contenían material
inesperado. (...) Un poema de
1934 de una mujer que se llama
Leonor Liébano, y no es un
registro médico sino que es algo
que ella dejó ahí, decía: «Hoy
es el día de mi cumpleaños / Mi
hermana amada ya me olvidó / Y
estoy pasando mis tristes años /
En esta tierra que no amo yo».**

guerrillas de matar seres humanos son las estrellas de variedades de enfermedades que tienen que ser unas conocidas y otras desconocidas En los parrafitos de impresos especialmente por nuestro pater y mater sonto que el mismo tiro en su imprenta o prensa El Imparcial [que era el periódico tal vez más influyente de la década de los cuarenta hasta los ochenta] neto celestial su carta del Orión con maravillas de parrafitos de variedades de datos útiles cosa que al chocar usted con la carta del Orión la obrera oficinista especial de asuntos de la mesa de donde usted choca con distintas cartas del Orión Se la tiene que prestar la obrera oficinista para los ensayos de los cuadros cómicos científicos y líricos que tiene usted que ensayar para juzgarse usted misma como mujer de carne y hueso mortal Los datos que le estoy explicando y que le tengo que seguir explicando están impresos en la ya mencionada carta del Orión que tiene que llegar temporalmente o estar en sus manos Los científicos guerreros militares... [aquí se pierde y pasa al cuarto pliego del oficio duplicado segunda tanda] Letras y letras a la brocha del arte

moderno de originales cantantes bombas atómicas privadas populares habladas cantadas del trébol de estrofas de las tres visiones Dichas letras que tienen que ser escritas a la brocha de mi puño y letra de la clínica del doctor don Carlos Salvador [el director del psiquiátrico] establecida en la ciudad presente deben pasar a la dirección de El Imparcial porque un día la diosa poesía circular nació en el corazón del caballero señor abogado poeta y periodista compositor de bellas obras culturales David Vela [el director del periódico] y en la pantalla de su mente la revelación del cuadro del humilde panorama de una aldea cosa que sin perder tiempo dijo a un su amigo caballero doctor especialista psiquiatra Hay un sujeto de aldea que escribe semanalmente a esta prensa datos sobre la creación de mundos datos que si no son luces necesarias sí pueden ser luces útiles para el año del juicio final total de cuentas cabales Las leyendas que escribe dicho sujeto tienen datos de orden privado y datos de orden popular que convidan a publicar un párrafo psiquiatra Es por eso que en nombre de El Imparcial presente en sus manos entrego las leyendas para su examen médico legal La par de revelación con referencia a mis leyendas escritas a la brocha por mi puño y letra surgió en el mes de julio de mil novecientos treinta y ocho y el veintiocho del mismo mes salió a la luz pública en la página editorial el párrafo de datos del examen Un examen neuropsiquiátrico por el doctor Mancía Castres De modo que en los primeros días del mes de julio de mil novecientos treinta y ocho por la fortuna que en mi versión verídica ya estaba impreso el párrafo anunciado anticipadamente en cuadros cómicos de variedad de ritmos que se me proporcionaron en visión de ensueños al grado sobrenatural y en visión sobrenatural Si el párrafo de datos de mi examen espiritual neuropsiquiátrico solo por medio de mis leyendas manuscritas a la brocha por mi puño y letra no apareció impreso solitario en la página editorial de El Imparcial el día veintiocho de junio de mil novecientos treinta y ocho Sino que acompañado con el dibujo comodín total es el dibujo destinado a la misión de resolver y definir de manera racional Cualquier

cuadro que se forme su aparición de orden misteriosa sobrenatural y de orden misterioso verídico Son cuadros cómicos científicos y líricos que pertenecen directamente al nacido poeta en bruto virginal payaso o payador a la brocha alright es correcto Solitario brillante solo humano visionista que yo Mariano Natividad Guerconi soy y mi tesoro permanente es solamente de almas que tienen su misión especial a donde van Y de total cuerpos netos fantasmas de variedad de tipos del trébol de los tres fecundos mundos al límite de sus radios populares Fantasmas originales del primer mundo de amante negro virginal o sea el mundo de la diosa poesía circular de la tremenda oscuridad total...

Parte es eso, y luego hay una serie de diagnósticos o de historiales donde los médicos tratan de clasificar a estos enfermos y de justificar su labor. Y realmente estos médicos podrían estar encerrados también. Hay cientos de casos, como por ejemplo el de una niña de diez años: la única explicación sobre ella dice que es de difícil trato, además «sabe boxear y les pega a los niños». Su madre está en la cárcel porque el Presidente, que estuvo durante quince años, le tiene inquina. No hay más explicación y parece que no sale de ahí. En otro caso se dice «Loco. Causa: se ganó la lotería». «Causa –otro caso–: cree que lo han hechizado.»

El caso con el que quiero cerrar me parece lo más extraño. Es de un señor que se llama José Luis Osorio Toledo, que ingresa en el asilo en el cuarenta y nueve, guatemalteco. Hay una serie de datos médicos, algunos muy especializados, y es increíble lo que pasa:

Raza: mestiza nacido en mil novecientos nueve.

Historia familiar: Abuelo paterno no obtuvimos datos. Abuelo materno ya falleció pero ignora la causa de su muerte. Abuela materna vive en Antigua, es ya muy anciana y su nombre es Dolores Toledo de Osorio. Padre ignora su paradero, padecía de ataques epilépticos. Hermanos no tuvo.

¿Ha tenido abortos? No.

¿Gemelos? No.

¿Hijos varones? No.

¿Hijas? No.

Historia prenatal: Historia prenatal todo normal. Desarrollo caminó y habló a la edad normal. Lactancia natural sin alimentación artificial.

Manifestaciones de interés neuropsiquiátrico durante el curso de su vida: Poliura no, ecopofresis no, coprofagia no. Masturbación no. Cefaleas pasajeras. Fiebres no identificadas no. Dolores no, solo cuando le ponen inyecciones o cuando le pegan los enfermeros. Constipación no. Convulsiones sí, durante los ataques. Perturbaciones del sueño no, duerme muy bien. Insomnio no. Hipersomnia no. Sonambulismo no. Traumas psíquicos por la muerte de su madre y cuando lo metieron preso. Otras manifestaciones un intento de suicidio por dificultades con una hermana de la caridad. Se abrió el vientre con un grillete. Sarampión tuvo de pequeño. Operaciones quirúrgicas no. Traumatismos físicos sí, patadas en la cara y otras partes del cuerpo, un leñazo en la mano derecha habiéndole quedado una seudoartrosis en el quinto metacarpio, además una herida en la pared abdominal hecha por él mismo con fines de suicidio cuya cicatriz de dirección horizontal situada cinco centímetros debajo del ombligo mide aproximadamente doce centímetros de largo.

Adaptación social: Relaciones interpersonales con familiares, amigos y compañeros normal. Sociable sí. Dado a tener amigos sí. Amistades verdaderas tres o cuatro. Sexo preferido en su trato social el masculino. Adaptación frente a las nuevas situaciones normal. ¿Conduce a su grupo o se deja llevar? Conduce a su grupo. ¿Se ha destacado en alguna comunidad? No. Tendencia a la extra atención no. Tendencia a la alienación sí, a veces es altanero. Introversión no. Depresión no. Mentiroso sí. Ladrón no. Vagabundo no. ¿Odia a la mujer? No, las aprecia. ¿Odia al hombre? No. Inclinación afectiva dominante hacia el padre no, porque está muerto. ¿Hacia la madre? Sí. ¿Tímido? No. ¿Puntilloso? Él dice que no pero tenemos referencias de que sí. ¿Franco en sus opiniones? Sí. ¿Honrado e íntegro? Sí. ¿Observa las leyes y normas establecidas? Sí. ¿Hechos delictuosos? Sí, uno de ellos es el motivo de su reclusión.

Hay cientos de casos, como por ejemplo el de una niña de diez años: la única explicación sobre ella dice que es de difícil trato, además «sabe boxear y les pega a los niños». Su madre está en la cárcel porque el Presidente, que estuvo durante quince años, le tiene inquina. No hay más explicación y parece que no sale de ahí. En otro caso se dice «Loco. Causa: se ganó la lotería». «Causa -otro caso-: cree que lo han hechizado.»

Sabe leer, escribir y las cuatro reglas.

Vocación: Albañilería y textil.

Conducta: Buena.

Evaluación del interés sexual y datos específicos: Consciencia sexual no presenta a la fecha, libido moderado, erecciones nocturnas, masturbación nunca la ha practicado según dice, eyaculaciones pocas con motivos de ensueños, sueños eróticos sí de vez en cuando. Espermatorreña no. Esperma al defecar no. Impotencia sexual no. Frigidez no. Fantasías sexuales no. ¿Actitud en el coito? Nunca lo ha tenido. Mirón sí, le gustaba ir al río a ver a las mujeres cuando se bañaban. Erotomanías no. Otras perversiones no. Noviazgo nunca. Matrimonio nunca se casó.

Placeres especiales: le gustan moderadamente las fiestas, la música y los deportes.

Disgustos: Solo cuando alguien lo molesta.

Trabajo: Clase tejedor. Grado de habilidad en el oficio: Competente. Salario: Un quetzal [o sea como veinticinco céntimos de dólar] de vez en cuando que después le quitan. Responsabilidad sí. Satisfacción sí. Hábito de ahorro: sí, quiere disponer de dinero para su abuelita, una anciana de más de ochenta años. Otros datos sin importancia. Nivel de lenguaje: normal, espontáneo. ¿Es chabacano? No. Torpe no. Rudo no.

Luego vienen más cuestiones técnicas y después un historial de por qué lo encerraron.

Historia clínica psiquiátrica: Las autoridades antigüeñas capturaron a José Luís Osorio, sujeto juzgado en primera instancia por el delito de lesiones de las personas señora Piedad Lira viuda de Arana y su hija, quienes lo empleaban, a quienes agredió furiosamente a mordidas y golpes. A la señora de Arana le causó tres mordidas en ambas mejillas y además le mordió el brazo izquierdo, a la señorita Arana Lira le mordió el brazo derecho causándole además una luxación en el mismo brazo e intensos golpes contusos en diferentes partes del cuerpo. Juzgando que era víctima de trastornos mentales lo enviaron con una escolta al Hospital de Antigua para tratar su enfermedad, pero pocos momentos después de ingresar al referido hospital arremetió contra la escolta en un acceso de furor, llegando al extremo de haberle quebrado el arma a un soldado. Sor Superiora de aquel hospital suplicó que no se lo dejara en el referido centro de caridad por juzgarlo muy peligroso, motivo por el cual fue enviado a este asilo para su reclusión y tratamiento.

Habiendo presentado quejas de maltrato en el interior de asilo al Ministro de Gobernación y al Director de Asistencia Social, con quejas falaces e infundadas, el director del asilo de alienados contestó lo siguiente. Señor director: En cumplimiento de la providencia que antecede tengo el honor de dirigirme a usted para informarle que he seguido una minuciosa pesquisa acerca de la queja presentada por los enfermos José Luís Osorio Toledo y José Molina Samui, únicos firmantes de la misma y que han usado el nombre de otros epilépticos para darle mayor fuerza a su demanda. José Luís Osorio Toledo es un individuo sumamente peligroso, calumniador, muy irritable, sujeto a las crisis de cólera, dispuesto a la controversia y la discusión, vengativo, chismoso, egoísta y siempre insatisfecho, buscando a cada rato el pretexto para lamentarse con vehemencia formulando reclamaciones y procurando por todos los medios posibles la commiseración de los demás. Se hizo también un relato de los hechos que motivaron la reclusión

de este individuo acaecido en Antigua, Guatemala. En todos los asilos del mundo donde hay individuos como este se sabe que son los entes más difíciles de trato que puede encontrarse. Todo les hiere, todo los roza, sospechan de cuánto se les dice y aconseja, desconfían del mundo entero y sintiéndose humillados por todos se dejan dominar por la cólera, por sus instintos de inferiores, por su irritabilidad, dispuestos a herir, a entregarse a toda clase de arrebatos, desvalorizando sus actos y con marcada tendencia a la venganza, evidenciándose en su impertinencia, sus reclamaciones y sus quejas casi siempre sin fundamento. Siendo por consiguiente los enfermos más insoportables de la patología psiquiátrica, en tal virtud le ruego a usted tome en consideración que las quejas que formulan estos individuos tienen un fondo etiológico, es decir depende de su constitución psíquica deformada. Por lo tanto, como una medida prudente para que no sorprendan la buena fe del señor director con sus quejas falaces, me permito rogarle no darle importancia a ninguna de estas que más bien vienen a confirmar los tristes atributos de la mentalidad degenerada de estos enfermos.

Examen psiquiátrico: Se presentó siempre a nuestro examen con buena actitud y correctamente vestido. La parte caracterológica, o sea la conducta del individuo como reacción temperamental, es de una distintividad primitiva, salvaje, manifestada por ferocidad cuando después de algunos ataques entra en estado de furor en el que se torna una fiera temible. Este estado dura unas seis horas con tratamiento de fenobarbitúricos.

Discusión y pronóstico: En vista del historial que antecede y después de una larga observación y de exámenes clínicos y de laboratorio que se le han practicado en el asilo de alienados podemos afirmar que José Luís Osorio Toldo sufre un síndrome de modalidad genuina esencial o primaria. Basamos este diagnóstico atendiendo en primer lugar a su personalidad que concuerda maravillosamente con las descripciones de los autores: violento, irascible, irritable, explosivo, vanidoso, querellante, jactancioso, quejoso, rencoroso, hipócrita, vengativo, agitador, revoltoso, intrigante, oportunista,

ingrato, cruel, mentiroso, pegajoso, en fin, toda una constelación lamentable que lo convierte en un verdadero alienado. Es alienado en el sentido médico y legal todo individuo con perturbaciones mentales de carácter antisocial, persona que se convierte en extraño al medio. Peligroso social y de un trato difícil y delicado. Es un tipo desadaptado cósmica y socialmente, amargado de la vida, con gestos de agresividad constante, con manifestación de varios complejos de inutilidad y de inferioridad con envidia.

Bueno, creo que este hombre optó por el supremo recurso de la locura. □

Rodrigo Rey Rosa, escritor y traductor guatemalteco, ha publicado entre otros libros *Lo que soñó Sebastián*, *Cárcel de árboles*, *El cojo bueno*, *La orilla africana*, *El material humano*, *Severina* y *Los sordos*.

V I T U P U I A S D M F B H B R L W
S C H A R T I E R F T A E R A A R T
U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R
I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I
E T X C U E T O C F G H C O O T D L
A U Y U M A C X F G H C L A E O I T
E Y U M O S B F G M H O R T M I T S
S O G E L D P V I L L O R O O I T R R
T H I R H Y R M R S A K H C E M G S



A I G H E S S S
F X G H E R W T U
F G H Y U M A C F
Y U M O S B F G M
O Y S L S D F G H
T H I H Y B M K A
I T U Y R T M I T
L L O R O I T R R
T H I O K H C H Á V E Z C E M G U
D I T V I E L E O F X G H E R T U I
T N Y A H S T D F G H X Y U M A C F
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G
H O R T U I T S O G E L S D F G H A
R T U I T R R T H I H Y B M A S D E
G H E M G U I T U Y G E L S D F G S
I T N Y A H S T D F G H Y U M A C F
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G
H O R T E U I T S O G E L S D F G H
E B R T U I T R R T H I H Y B M K A
N O T H B A B C H M D I A E V E T H
G O O R T Y U O S E N D I T K L I O

Gerardo Chávez, un humanista

Isabel Aninat

Me pidieron que presentara a Gerardo Chávez y me pregunto a cuál de todos. ¿Al Gerardo Chávez altruista? ¿A Gerardo Chávez gestor cultural? ¿Al Gerardo Chávez artista? ¿Al cantante, pues me contaron que canta también? ¿Al político? La verdad es que la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño tiene un gran mérito, y es no solo convidar a gente muy especializada en su trabajo sino también a humanistas como Gerardo Chávez, que tienen mucho que comunicar.

Haré primero de Gerardo Chávez altruista. Un grupo de chilenos que queríamos conocer las ruinas precolombinas hicimos un viaje en bus de Lima hacia el norte, y cuando llegamos a Trujillo allí estaba Gerardo, imponente. Casi como un tótem. Nos hizo el tur por la ciudad. Tomamos un tren y partimos primero a una casona muy bonita, muy bien arreglada, que tenía una librería, un café y un lugar de encuentro y se llamaba «Ángel Mira»: así le puso Gerardo en honor a su hermano Ángel, también un gran artista. Con razón se dice que en Trujillo nació Dios y también los Chávez. Después fuimos al Museo de Arte Moderno y allí pudimos comprobar la generosidad de Gerardo y cómo su personalidad se reflejaba en el museo. [El Museo de Arte Moderno de Trujillo, el primero de Perú, fue impulsado por el artista.] Un museo espectacular. Recorrerlo con Gerardo fue una gran experiencia porque había amor en

cada una de las obras que estaban ahí, interés por contar cómo había sido adquirida cada una de ellas, y su personalidad: fuerte porque las obras eran fuertes, delicada por esa delicadeza de mostrar cada una de ellas, estética porque hasta el jardín era de una belleza extraordinaria.

Gerardo dijo entonces que todavía nos faltaba algo: teníamos que ver el Museo del Juguete. ¿Un artista haciendo el Museo del Juguete? Intuyó que tiempo atrás le faltaron, no hubo tiempo para juguetes tal vez cuando era niño. También había delicadeza en ese lugar, ingenuidad, algo que te lleva a soñar y que muchas veces encontramos en su obra. Todo eso muestra a un Chávez altruista y rico en personalidad.

Chávez es el undécimo de doce hermanos y su madre murió cuando él tenía cinco años, por lo tanto tiene una infancia disgregada por la precariedad económica. Tiene que trabajar: desde llevar sacos de papas en el mercado hasta pintar una casa, y cuando hace esto último la dueña le dice «usted debiera ser escultor». Fue desde siempre que le sonaban las palabras porque después se enamora de la poesía. Pregunta qué es eso, y le cuentan lo que es ser artista. Escultor, artista, eso le parece mágico. Tiene un hermano en Lima, Ángel, que es un gran artista; Gerardo parte a conocerlo, a trabajar con él, y su hermano no solamente lo instruye en la parte técnica sino que le transmite el amor por el olor de la pintura, por la suavidad de los pinceles.

Luego entra a la Escuela de Bellas Artes y después se va a Europa, donde conoce a los grandes, conoce los museos y mira a Goya, el Bosco, Brueghel. Se dice que hay una semejanza entre la obra de Chávez y *Ejardín de las delicias*, sin embargo creo que son mundos muy distintos, que Gerardo tiene un mundo propio.

La última exposición que vi de Gerardo Chávez eran unas grandes telas que estaban hechas de sacos de papas que él mismo había urdido. Para mí Gerardo es un enlazador de mundos que une lo precolombino con lo contemporáneo. Estas grandes telas estaban cubiertas de tierra, de cal, de carbón vegetal, es decir de lo que es nuestro. Esos personajes especiales y distintos hacen parecer que Gerardo hundiera la mano en lo más profundo de nosotros. Es como si sacara a la superficie cosas que hemos soñado, o que son reales, esos personajes que no sabemos si son anfibios, si son seres humanos, si son animales, si son vegetales. Son personajes que cada uno de nosotros, de alguna manera, tenemos presentes.

Nadie que se introduzca en las obras de Gerardo puede quedar indiferente. Todos tenemos algo que decir de ellas, nos gusten o no nos gusten, porque los gustos son otra cosa. Pero indiferentes no, porque habla del hombre desde el fondo. Porque sus obras son espacios donde hay violencia, juego, vida, gestación, danza, erotismo. Todo eso nos está hablando de elementos

ancestrales, precolombinos, pero sin dejar lo contemporáneo. En estas tremendas telas, donde no hay arriba ni abajo, ni línea del horizonte, encontramos ruedas, balines, cañones, movimientos donde está todo unido.

Se me ocurre que este arte tiene algo de la comida peruana porque pareciera que ahí todos echan en una olla lo africano, lo chino, lo japonés, lo occidental a través de lo español, lo indígena, y que una mano mágica lo revolviera e hiciera tan potente. Esa es la potencia que encontramos en la obra de Gerardo. □

Viaje al interior

Gerardo Chávez

[THE INWARD PATH]

PALABRAS CLAVE: Gerardo Chávez, Roberto Matta, Museo de Arte Moderno de Trujillo

KEYWORDS: Gerardo Chávez, Roberto Matta, Trujillo Modern Art Museum

Voy a contar cómo el sueño, cómo la realidad, cómo el viaje al interior hacen salir de mí las formas híbridas que aparecen constantemente en mi obra. Parecen repetirse pero están ahí, son contemporáneas pero curiosamente siempre con una mirada a lo primitivo. Hay ahí un origen que estoy tratando de adivinar, y a eso me voy a referir ahora. Gracias por esta invitación que me está permitiendo compartir con ustedes el sentimiento de una persona que «crea», entre comillas porque soy escéptico de esa palabra. Pero estamos ahí, tratamos de hacer y entregar cosas.

Me he encontrado con un título de una obra mía de hace muchos años: «Él cierra los ojos, él ve». Hacía mucho tiempo que yo quería descifrar «Él cierra los ojos, él ve», y me encontré con que era un viaje al interior, o sea introspectivo. Y era un viaje que yo tenía que hacer con todo aquello de que me había alimentado, ya fuera la pobreza y el dolor como las alegrías. En fin, todo aquello que el hombre es dueño de ver. En estos casos fue permaneciendo en mí una riqueza extraordinaria que, cuando yo cerraba los ojos, podía descubrir e imaginar. Imaginaba una serie de personajes que venían de un problema tal vez sufrido. Con mucho amor había que seleccionarlos, hacerlos bailar, y así se convertían en monstruos deliciosos, todo ese mundo del interior.

Yo era muy observador, comenzando por los enanos hasta el maltrecho; en todos estos personajes trataba de encontrar una cierta poesía.

También me parece importante fijar la atención de la naturaleza; la mirada no simple sino el ver: es tan importante fijar y encontrar algo en cada hombre que camina, en cada árbol que se deshoja o que está verdaderamente de una manera fabulosa expuesto a la naturaleza, en los animales y también en los seres dolidos.

Viendo y observando el mundo constato que en mi obra aparecen híbridos entre cosas –sillas, mesas–, árboles, animales, seres humanos, y creo que las fijaciones en estas imágenes son las que hacen de mi pintura un mundo. Un mundo que es fascinante, un mundo que es inconcluso y que es enorme, un mundo que he entregado como un sueño. Cuando necesito encontrar formas más allá, no hago sino cerrar los ojos e imaginar, sentir verdaderamente, y plasmo lo que sale en forma alegórica, tierna tal vez, para que pueda producir una comunicación más tensa y también alegre. Porque la tensión del dolor y la alegría nos hace una vivencia permanente y rica, porque la creación nace del dolor, lo digo por los dolores que sufren las mujeres en el parto. Uno quiere tener esos dolores para poder de nuevo dar a luz y seguir creciendo por la vida.

Mi pintura se aferra más a la imagen que al color porque creo que cada imagen nace con su color correspondiente, así como dicen que cada niño nace con su pan. A veces aparece con el ambiente, con el tiempo, con la necesidad de ese momento, y va enriqueciéndose a medida que se establece una comunicación con el espectador.

Yo era muy observador, comenzando por los enanos hasta el maltrecho; en todos estos personajes trataba de encontrar una cierta poesía. También me parece importante fijar la atención de la naturaleza; la mirada no simple sino el ver: es tan importante fijar y encontrar algo en cada hombre que camina, en cada árbol que se deshoja o que está verdaderamente de una manera fabulosa expuesto a la naturaleza, en los animales y también en los seres dolidos.

Todo esto que constituye mi obra está llevado como si fuera una danza. Y bailar es hermoso porque ocupa todo un espacio con movimiento. Mi pintura quiso ser siempre, por estática que sea, una obra con algún movimiento, hasta con patines. Es ahí donde la sensación contemporánea se manifiesta: con ruedas, con una serie de elementos que crean visualmente un movimiento. A mí me inquieta y me encanta ver mis obras repartidas en el espacio como si todo el mundo estuviera danzando al ritmo del mundo, del sol, de la luna, de todos esos astros que nos sugieren un mundo mucho más rico.

Yo registro sistemáticamente todo lo que veo. Es para mí importantísimo aprender a ver, no solamente a mirar. Detenerse en los movimientos, en los gestos de la gente y, como decía, en la belleza de los árboles, de las flores, de los jardines y de las mujeres. Las mujeres tienen una anatomía totalmente maravillosa. Son parte de esa Venus que enriquece nuestro jardín creador, y nosotros utilizamos su belleza para sublimar los desencantos, porque nos lleva automáticamente a una sensación de vida y de Eros que yo en mi pintura no estoy lejos de trabajarla porque me encanta.

Pienso que en el desarrollo de mis personajes existe también la inquietud de ensayar técnicas diferentes para descubrir ese mundo mágico que me espera. Sin esa magia nuestros cuadros, nuestra obra, no obtendrían esa comunicación que esperamos tanto. Y también –y esa es la parte maravillosa del trabajo de los artistas– aunque comunica sigue estando inconclusa. No nos inquietemos por terminar bien una obra porque sería el caos, sí hay que inquietarse por resolverla lo mejor posible para uno mismo.

En el transcurso de la vida del artista también es importante cuando uno viaja al exterior, ve y conoce a una serie de gente, de personajes. Yo tuve la suerte de por ejemplo conocer a un artista chileno maravilloso, extraordinario, que hizo de papá conmigo. Maestro y gran amigo, generoso, su obra lo dice todo, habla por sí sola, y creo que aun no se le ha dado el lugar que se merece. Chile está recién comenzando a reconocer la universalidad de Roberto Matta. Lo sentimos así en Europa y en Perú: un artista universal. Yo me he sentido influenciado por él –y por qué no, uno tiene sus padres adoptivos–, por su pintura, sus imágenes, el mundo que tenía Matta que es tan rico. Una especie de malabarista en el espacio o un fuego de artificio, algo así de fascinante. Y su generosidad era fabulosa; no solamente compartía con Gerardo Chávez sino con muchos artistas jóvenes en quienes él creía y a quienes apoyaba. Ese Matta que ha salido de este pueblo chileno es maravilloso y nos llena, nos enorgullece a todos los latinoamericanos.

Ahora bien, yo sufria mucho su influencia. Tuve un sueño con el maestro que seguramente obedecía a quererme liberar de eso. Encontraba el taller de Matta y lo veía pintar en una especie de piscina transparente por ambos costados, un acuario enorme donde Matta tenía su taller. Para entrar a verlo había que entrar en esa piscina, zambullirse, pero tenía adentro una capa de excremento y eso es lo que yo rechazaba en el sueño. Efectivamente hice todo el gesto de entrar en esa agua y llegué a ver al maestro, llegué a saludarlo. Pero lo interesante de esta historia es que a partir de ese sueño, por allá por los años setenta, comencé a cambiar en mi pintura. Otros

íconos se presentaron, otras ideas empezaron a surgir. La liberación se estaba dando.

El personaje de Matta tenía también mucho humor. Recuerdo que una hermosa señora me pedía que los presentara y él nunca tenía tiempo, era un hombre muy ocupado. Le dije a Matta «esta mujer quiere verde, quiere ver tus cuadros, además es muy linda, es una ex miss venezolana». Se quedó como pensando y dijo «ven con ella». Llegué yo con esta amiga, que era un monumento de señora, y Matta se quedó asombrado de su belleza; la miraba de pies a cabeza, solo le faltó registrarla. Entonces me dijo: «No sabía que tú tenías el mismo gusto que yo». Fue el cumplido más hermoso e inteligente que ella había recibido.

Esto ocurría en Europa, a la que yo veía como un enlace para aprender cosas. Sentía que el Perú me limitaba y que si me quedaba tal vez iba a terminar como un simple pintor indigenista. No veía más allá. Era muy joven, tenía veintidós o veintitrés años, y me inventé un rencor hacia mi país para poder salir de él. Era la única manera de irme: pelear, divorciarme de mi país. Y a pesar de que me costó me fui para siempre, con solamente el pasaje de ida y cincuenta dólares en el bolsillo. De modo que fue una suerte la de encontrarme con el personaje Matta en Roma. Fue muy casual: tenía yo una obra expuesta en una galería y él la vio. Preguntó de quién era y supuestamente le dijeron «es de un pintor peruano que promete», en fin, ese tipo de cosas. Y él pidió que le consiguieran mi dirección porque quería verme. Matta sentía una especie de pasión por la gente joven, lo que para mí equivalía a ganarme un número de lotería. Me avisaron y fui a verlo a su hotel, un gran hotel en Roma. ¿Y cómo adivinar cuál era Matta? Me dijeron que era un personaje que andaba muy bien vestido, elegante, y así era: con un gabán, con sombrero, muy inglés. Le tenía mucho cariño al Perú y conservaba muchos amigos allí. Se contentó de verme y desde entonces me comenzó a ayudar. Yo hacía mucho que no veía cien dólares y fue un regalo que él me hizo; por eso he dicho cincuenta mil veces que esa fue mi lotería.

Volviendo al viaje al interior, hay que decir que el artista viaja con mucha nobleza al reencuentro de esos dolores que quiere sublimar y

Mi pintura se aferra más a la imagen que al color porque creo que cada imagen nace con su color correspondiente, así como dicen que cada niño nace con su pan. A veces aparece con el ambiente, con el tiempo, con la necesidad de ese momento, y va enriqueciéndose a medida que se establece una comunicación con el espectador. Todo esto que constituye mi obra está llevado como si fuera una danza. Y bailar es hermoso porque ocupa todo un espacio con movimiento.

que terminan por hacernos crecer como hombres transparentes. En eso está y en eso radica el querer hacer cosas para entregarlas. Con entrega me refiero a lo que he hecho en mi país. Cuando lo visitaba encontraba que le faltaba todo en cuestión de arte, por eso me dio por crear una primera bienal de arte y también un museo. Lo vine resolviendo poco a poco gracias a una historia que tiene que ver con un carrusel.

Lo descubrí paseando con mi hijo, que era muy pequeño, en un lugar del Perú que se llama Chosica; era un carrusel muy antiguo, y al verlo me vino automáticamente a la memoria el carrusel que yo jamás pude abordar porque no tenía los recursos, el famoso caballo blanco que todos los niños queríamos. Y me dije «este es el carrusel que necesito trabajar porque es antiguo, de madera, repintado y repintado». Entonces era ya una escultura y una cosa interesantísima el carrusel, y me pasé diez años haciendo carruseles porque me producía alegría, los hacía con mucho placer, y además me reportaban mucho dinero. Y gracias a ese dinero pude construir el Museo de Arte Moderno de Trujillo; una hazaña maravillosa. Y cuando terminé el museo quise viajar a celebrar un aniversario, y en San Francisco me encontré

un carrusel muy antiguo y bello. Como nadie me veía, me subí casi a escondidas y me sentí dueño de mi caballo. Como sesenta años habían pasado desde mi niñez hasta ese momento. Y luego, curiosamente, cuando quise hacer otro cuadro lúdico, jugando con la niñez, otro carrusel, ya no salió. Ya no pude. El tema se había agotado.

Dejé entonces los carruseles que tanto me dieron –de vez en cuando hago uno, para recordarme que sabía hacer eso– y escogí pintar sobre tela de yute con barro, con arcilla y colores primarios que encontraba en las ferreterías. Pasé a un completo rechazo de la técnica europea, sofisticada, que nos llevaba a pensar que uno efectivamente tenía la influencia de la pintura flamenca, pasando por *El jardín de las delicias*. En la Escuela de Bellas Artes nos hacían parecernos a los europeos y decían que uno era un buen pintor o dibujante cuando captaba ese tipo de parecido. Es así que recurro a las artes primitivas como nuevo soporte, por querer ver un poco más allá del lenguaje de estas piezas, que no eran obras de arte sino de comunicación. Trataban de describir cuántos venados había, por ejemplo, todo este mundo que nos han tratado de traducir los primitivos en su arte y nosotros a través del tiempo hemos venido apreciando cada vez más. Esto me sirve de inspiración para lo que estoy trabajando ahora.

Los costales de papas recosidos me han servido de soporte y con ellos se han hecho unos mantos enormes, para que la textura misma de la tela sea parte de la obra. Así logré una satisfacción por ejemplo con *La procesión de la papa*, un cuadro emblemático porque la papa es un tubérculo maravilloso que yo veía como una escultura. Me encontré una papa en el mercado y la tuve en mi bolsillo, por decir, casi cinco años. La había mandado a hacer en bronce, a la espera de hacer algo, no una simple naturaleza muerta, ni de cocinarla. Estaba consciente de que la papa era un motivo lindo, que había procurado alimentar al mundo en épocas difíciles y que actualmente se produce en los Andes peruanos y nos enorgullece. No sabiendo qué hacer con esta forma, con este tubérculo tan bello, por ahí se me ocurrió ver una procesión anual muy concurrida, la del Señor de los Milagros en Lima. Entonces se me ocurrió,

¿por qué no la procesión de la papa? Hice un rito y comencé a trabajar la idea, y ahora *La procesión de la papa* es un cuadro emblemático, aunque fui el último enterado porque lo hice para mí. Todo el mundo ha comenzado a amar la papa, aunque no es un cuadro seductor en sus colores, es monocromo, hecho con tierra de color y con lo que estaba en mi entorno.

Todo esto para decirles que la obra mía viene trabajando no solamente el fenómeno de un motivo, como la papa, el carrusel, los híbridos que descubro de adentro hacia fuera, sino que también al propio Gerardo Chávez, para convertirlo en una especie de personaje transparente. Es duro afinar los defectos personales –ser celoso, envídioso, rabioso, en fin–, pero se pueden ir puliendo a medida que uno trabaja noblemente en el arte o en algo que uno ama. □

Gerardo Chávez es el artista plástico más importante del Perú por estos días. Fue el impulsor del Museo del Juguete y del Museo de Arte Moderno del Perú, ambos situados en Trujillo, su ciudad natal.



Trujillo, La Libertad, Perú

V I T U P U I A S D M F B H B R L W

S C H A R T I E R F T A E R A A R T

U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R

I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I

E T X C U E T O C F G H C O O T D L

A U Y U M A C X F G H C L A E O I T

E Y U M O S B F G M H O R T M I T S

S O G E L D P V I L L O R O I T R R

T H I R H Y R M R S A K H C E M G S

A I T V I E O E O F X G H E R W T U

I T N Y A H D T D F G H Y U M A C F

G R E Y C R O S A Y U M O S B F G M

H O R T E U I T F O Y S L S D F G H

E B R T U I G R R T H I H Y B M K A

S D F G H E O G U I T U Y R T M I T

S S O G E L D V I L L O R O I T R R

T H I **H E R R E R A V E** V E Z C E M G U

D I T V I E L E

T N Y A H S T D

G N C F R T O I

H O R T E U I T S

R T U I T R R T

G H E M G U I T

I T N Y A H S T

G N C F R T O I

H O R T E U I T S O G E L S D F G H

E B R T U I T R R T H I H Y B M K A

N O T H B A B C H M D I A E V E T H

G O O R T Y U O S E N D I T K L I O



El corrido de Herrera*

Voy a cantar un corrido,
con mi palabra sincera
Los versos que compusieron
al señor Yuri Herrera
El escritor aclamado llegó
con canto fecundo
Son *Los trabajos del reino*
Señales del fin del mundo

Su madre es una rebelde
su padre un gran caballero
De la nada allá en Hidalgo
hicieron de oro ese suelo
le pregunté a doña Elena
cuando escuincle cómo era
de sangre muy agitada
pero muy quieto por fuera

Corre y se va corriendo,
el niño se hizo cantor
le dicen que por la boca
muere el que canta mejor
El joven sabio responde
con el sol que lo ilumina
Solo de sol yo me quedo,
de los pobres, la cobija.

Vuela, vuela, pajarito, se
aleja de rama en rama
Llegó a la Muerte y le
dijo: eres tilica y muy flaca
Aquí les dejo el corrido
del mentado Yuri Herrera
El que es revolucionario,
puede vivir donde quiera.

Son varias las historias que se dicen o cantan en torno a Yuri Herrera: que odia- ba a la cantante que lleva su nombre, que cocina los mejores chilaquiles rojos que puedes encontrar dentro y fuera de México; que le gusta «El triste», de José José, un poco más que al resto de los mexicanos, quizás con la esperanza, no tan secreta, de que las mujeres le lancen rosas y los hombres se commuevan cada vez que lo lean.

La verdad es que –salvo los chilaquiles– nada de eso importa demasiado. Como siempre, lo que vale son los libros. *Trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo* admiten una variedad de lecturas y de lectores: los que buscan una espectacularización de la violencia quedarán tímidamente satisfechos; los que quieran encontrarse con México y su gran tradición literaria leerán no solo una Comala desplazada un poco más allá del Gran Chilango, sino novelas que, como los relatos de Rulfo, son tan vanguardistas como populares. Se trata de una narrativa en la que desde el punto de vista de la representación la dignidad de los pobres es protegida, exaltada y, finalmente, convertida en belleza. En la que el país de origen persiste en su lenguaje y literatura nacional, que actúan como sustrato. Desde este lugar se universaliza, en cuanto a que en este pueblo latinoamericano todos somos hijos de don Alejo, como dice uno de los personajes de José Donoso, y quisierá- mos ser hijos de Juan Rulfo.

* Rubí Carreño cantó este corrido en la presentación de Yuri Herrera. La letra es suya y alude al escritor y a las figuras de la lotería mexicana; la música es de «Juan sin tierra», de Víctor Jara.

Desde los lugares del *apartheid* latinoamericano los personajes de Yuri Herrera se alegan al poder en pos de la supervivencia económica y afectiva. El tránsito desde la cantina al Reino que hace El Artista, y de la Ciudadita al País de los Gabachos de Makina, supone el ejercicio de múltiples talentos. Entre ellos, intervenir la realidad a través de los dominios perdidos de la palabra. Sin embargo, una vez que se arriman a la buena sombra que cobija, al nopalito con tunas, junto con saciar el hambre pierden la posibilidad de expresarse con libertad. Las palabras empiezan a pesar y a pesarse, a medirse como si fueran coca, plomo o plata.

Pareciera ser que para el poder omnímodo la boca del pobre come o habla. Makina –neo-Malinche redimida y bienamada por el narrador– habla tres lenguas y en las tres sabe callarse. Para el Narco Rey de *Los trabajos del reino* el artista es «un soprido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya, pendejo». Los personajes de Herrera son personajes dizque subalternos que hablan varios idiomas, escriben, cantan, y leen constantemente la realidad, pues en ello radica su sobrevivencia. El padre le dice a Lobo que abrace el acordeón porque ese es su pan. Estar cerca del poder te alimenta, pero te mata, que es lo que le pasa a Makina, que deja los murmullos de Comala por un silencio que anuncia la muerte y en el que no hay lugar para las melodías de infancia.

Trabajos del reino puede leerse como una novela de formación de artistas, pero también como un corrido. Es decir, una canción narrativa que hace pública una noticia y una enseñanza. La relación entre los corridos de la Revolución Mexicana y los narcocorridos no es el paso del caballo al auto, como sugirió una musicóloga un tanto literal, sino la exaltación de una masculinidad rebelde capaz de dar un golpe, también literal, en la nariz del que se quedó con la tierra de Juan. Narco y gabacho comparten el dinero mal habido, las armas, la prensa y el poder de destruir al otro; son los hijos de la Santa Muerte. Fijan los espacios, los tiempos, los salarios, dan y quitan los nombres, pero no crean. Como nos consta, rara vez el poder puede hablar por sí mismo sin caer en lapsus y por ello, si es hábil, se rodea de artistas cortesanos. La violencia es un no-lenguaje en tanto reiteración y negación de la subjetividad propia y ajena. De hecho, para el rey narco, «conversar» es meter un par de balas. El secreto a voces de estas masculinidades chingonas, para usar una expresión paciana, es que son incapaces de engendrar, como canta a los cuatro vientos el artista en el corrido que lo pone en desgracia y que a la vez lo libera. El artista más que rebelde es revolucionario en tanto puede crear y hacer uso del recurso popular más válido: la capacidad de decir que no y, como todo proletario, nacer y dejar semilla.

Por eso, creo que los que más aprecien estas páginas serán los

que quieren leerse a sí mismos, pues ambas novelas son reflexiones sobre las relaciones entre arte y poder. No es extraño que el personaje de *Trabajos del reino* se llame Lobo y la revista que dirige Herrera se llame *El Perro*. Boca que lame, que muerde y que ladra, y quizás la única que gana su sustento manteniendo independencia de la mano que le da de comer, los personajes de Herrera, así como los artistas, son los únicos capaces de convertir un aullido en canción. ▀

Semántica del luminol

Yuri Herrera

[LUMINOL SEMANTICS]

PALABRAS CLAVE: México, narcotráfico, sicarios

KEYWORDS: Mexico, drug dealing, sicarii

1. Introducción. Órdenes de restricción sobre la lengua

¿Qué hay en la escena de un crimen? ¿Cuál es la clase de espacio que se crea cuando se extiende a su alrededor una cinta amarilla? El lugar que previamente podría haber sido una banqueta, una habitación o una oficina, de súbito se convierte en un espacio codificado por el derecho y taxonomizado por distintas disciplinas científicas. La cinta amarilla no hace justicia ni señala culpables ni entraña promesa alguna para las víctimas; lo que sí hace es dejar testimonio de que el derecho ha registrado lo sucedido y lo ha descompuesto para los fines que le convengan. Es por esas dos circunstancias, la toma de nota del crimen y la ausencia de una garantía de justicia, que pareciera que México está enmarcado hoy en día por una larguísima cinta amarilla. Trataré de desarrollar una hipótesis sobre lo que esto implica.

2. No se dice así

Si algo es seguro hoy es que en México contamos los muertos; los contamos diariamente y luego los agrupamos por semana, mes, año, sexenio. Comparamos las estadísticas de nuestros muertos con las de otros países y otros tiempos. Hacemos planos que indican dónde aparecieron los muertos y a veces dónde desaparecieron cuando estaban vivos. Planos que indican dónde hacen negocios los responsables de tanta matanza, planos de sus disputas, planos de las regiones donde siembran

o por dónde transportan lo que cultivan. Y de algún modo todo esto es casi satisfactorio, porque *advertimos* lo que sucede: casi podemos convencernos de que las estadísticas y los mapas nos permiten entender lo que está pasando y hacia dónde nos dirigimos.

Aunque la inmensa mayoría de los asesinatos en México queden impunes (98% según el activista Javier Sicilia;¹ entre 80 y 90% según otros estudios²), su existencia queda registrada. ¿Qué hacer con ese dato? ¿Qué se puede concluir de la afirmación implícita «no resolvemos casi ningún crimen, pero sabemos que el crimen sucede»? Evidentemente, que la impunidad no es un accidente, sino un fenómeno administrado con diligencia.

Para dilucidar la naturaleza y los efectos de la impunidad en la vida cotidiana es necesario mirar bajo otra luz el proceso social en que la violencia se inscribe; algunos de los rastros que pueden ayudarnos a descubrir hacia dónde se dirige este proceso son rastros lingüísticos: ciertas expresiones clave utilizadas para referirse a los espacios, así como las tentativas de algunos actores de gestionar este lenguaje.

La importancia de estos rastros suele pasarse por alto frente a la urgencia de atender la violencia

1 *La Jornada*, «Se suman Narro, Sicilia y Concha a la denuncia contra el Presidente Calderón», 11 de diciembre de 2011.

2 *Periodista Digital*, «El 90% de los homicidios en estados mexicanos quedan impunes», 16 de enero de 2012.

Para dilucidar la naturaleza y los efectos de la impunidad en la vida cotidiana es necesario mirar bajo otra luz el proceso social en que la violencia se inscribe; algunos de los rastros que pueden ayudarnos a descubrir hacia dónde se dirige este proceso son rastros lingüísticos: ciertas expresiones clave utilizadas para referirse a los espacios, así como las tentativas de algunos actores de gestionar este lenguaje.

física, pero ahí están, y es posible localizarlos observando las perturbaciones que causan a su alrededor; por ejemplo, el esfuerzo público por no nombrarlos, o el acto de nombrarlos solo para prohibir su existencia. Me desvío por un momento para explicar esto. Pienso en el *Appendix Probi*, la lista que alguien hizo de formas incorrectas del latín, probablemente en el siglo IV. El documento es importante porque preserva para la posteridad justamente lo que quiere corregir: si lo consultamos ahora no es para leer las formas correctas del latín, que pueden encontrarse en cualquier manual, sino porque ahí hay rastros de lo que está naciendo, la lengua que efectivamente se hablaba en la calle, el latín vulgar.

Una función parecida a la del *Appendix Probi* es la que cumple el *Acuerdo de los medios para no promover la violencia*, firmado por 715 medios de comunicación convocados por el duopolio televisivo y por varios periódicos de circulación nacional (entre los cuales no estaban los medios más críticos, a izquierda y derecha del espectro ideológico mexicano: *La Jornada*, *Proceso* y *Reforma*).³ El Acuerdo, firmado el 24 de marzo de 2011, plantea la necesidad de una estrategia de comunicación ante las distintas amenazas del crimen

organizado, entre ellas convertirse en «instrumentos de propaganda», para lo cual se propone establecer ciertos mecanismos precautorios. Dice así: «En la cobertura del crimen organizado y sus estrategias de terror, los medios debemos: evitar el lenguaje y la terminología empleados por los delincuentes; (...) impedir que los delincuentes o presuntos delincuentes se conviertan en víctimas o héroes públicos, pues esto les ayuda a construir una imagen favorable ante la población, a convertir en tolerables sus acciones e, incluso, a ser imitados; omitir y desechar información que provenga de los grupos criminales con propósitos propagandísticos. No convertirse en instrumento o en parte de los conflictos entre grupos de la delincuencia».

¿Por qué este ejercicio de reinvenCIÓN de las reglas del periodismo? No es un pliego de buenos propósitos para conjurar lo que en alguna desaforada fantasía a alguien se le ocurrió que podía suceder. Es el reconocimiento de algo que ya está sucediendo y de que es necesario tener control sobre ello. Pero como el Acuerdo no establece mecanismos para verificar su cumplimiento, no es un acuerdo vinculante, sino un gesto de autoridad parecido a la cinta amarilla alrededor de la escena del crimen: no puedo cambiar esto, pero puedo codificarlo en mis propios términos.

Otro ejemplo de la disputa simbólica que se da en paralelo al conflicto armado es el eterno retorno de la censura. Desde hace algún tiempo diversos políticos han intentado prohibir que se escuche por la radio o se interprete en vivo cualquier canción que *a su juicio* exalte la criminalidad y promueva la delincuencia.

La más reciente escalada de histeria censora comenzó el 3 de mayo de 2011 en el Congreso de Chihuahua con la aprobación de un dictamen «... que prohíbe la promoción en radio y televisión de artistas que interpreten narcocorridos e impide su contratación para eventos públicos. El dictamen (...) considera que los llamados narcocorridos exaltan a los narcotraficantes como “héroes” entre los residentes».⁴ Dos semanas después, el gobernador de Sinaloa, Mario López Valdés, expidió un decreto prohibiendo la difusión de

3 www.mexicodeacuerdo.org/acuerdo.pdf.

4 EFE, 4 de mayo de 2011.

música sobre el narcotráfico, decreto que, curiosamente, incluyó dentro del reglamento de fiestas; este prohíbe «la difusión de canciones donde se hable del crimen organizado y la presentación de artistas de este corte musical en bares, cantinas, centros nocturnos y salas de fiesta. A los establecimientos que no cumplan con este criterio se les cancelarán los permisos y licencias de venta y consumo de bebidas alcohólicas».⁵ Es decir, literalmente, para tener derecho a vender y consumir la droga legal que es el alcohol, es necesario abstenerse de cualquier mención a los vendedores de drogas ilegales. Lo que se protege no es la salud de los ciudadanos, sino el monopolio para decidir cuáles drogas son permitidas, y la manera de hacerlo es negando la existencia de los que las venden. Meses más tarde, la comisión de justicia del Congreso de la Unión aprobó por unanimidad en comisiones reformar «los artículos 208 del Código Penal Federal y 194 del Código Federal de Procedimientos Penales para sancionar con penas de uno a tres años de prisión a quien incite al delito», lo cual incluye los narcocorridos como una manifestación de simpatía por el crimen organizado, y justifica la decisión ante «el uso del discurso como herramienta de poder entre los actores involucrados en la actual crisis de seguridad y violencia».⁶ Y hace apenas unos días el gobierno de Chihuahua vetó la participación de Los Tigres del Norte en la ciudad, por «hacer referencias al crimen organizado».⁷

La reforma aprobada en comisiones no ha sido llevada al pleno, y los corridos son un género que goza de cabal salud. Pero, de nuevo, aquí lo relevante no es tanto el éxito de la censura sino el gesto prohibitivo, la reducción del problema a un fenómeno que puede combatirse con acuerdos editoriales o decretos sobre lo que conviene escuchar. Y, por supuesto, la manera en que nos referimos a la violencia debe ser criticada, pero estos gestos no son el equivalente de un ejercicio

5 *El Universal*, 18 de mayo de 2011: «Prohibe Sinaloa difundir música sobre el narco».

6 *Excélsior*, 9 de noviembre de 2011: «Aprueban por unanimidad sancionar con cárcel por narcocorridos».

7 SinEmbargo.mx, 12 de marzo de 2012: «Gobierno de Chihuahua veta a Los Tigres del Norte por corridos que hacen referencia al crimen organizado».

crítico, son el intento de opacar un estado de cosas que se puede intuir detrás de este lenguaje. La censura no detiene la violencia, solo aspira a controlar cómo es simbolizada.

La violencia, cuando no se halla en posesión del derecho, dice Benjamin,⁸ representa una amenaza para el derecho no por los fines que persigue sino por su misma existencia por fuera de él; lo que aquí presenciamos es una batalla simbólica por decidir cómo, cuándo, en qué términos la violencia puede ser instauradora de derecho.

Vamos a ver algunas formas en que tanto el Estado como el crimen organizado participan en esta batalla.

3. Estatuas

El gobierno mexicano ha construido metáforas que funcionan orgánicamente con su decisión de concebir al país como un campo de batalla. Dice Gustavo Ogarrio que «esta guerra sin adversario preciso (me refiero a la ausencia de una fuerza estatal identificada como adversaria, con un ejército regular y reconocido como beligerante) provino de la decisión política de transformar el enfoque sobre un conflicto cierto, pero hasta 2006 entendido como parte de la normalidad corrupta del Estado mexicano, el narcotráfico y el crimen organizado, en un asunto de legitimidad que cohesionaría al Estado y a la sociedad en función del “enemigo común” e indeterminado».⁹

Parte del entramado simbólico que sostiene su legitimidad incluye afirmar constantemente la virilidad del Comandante en Jefe. Tal vez por eso el Presidente Calderón se ha hecho retratar en uniforme militar en varias ocasiones y por eso es que sintió la necesidad de aclarar por qué, en la puesta en marcha de la Tercera Semana Nacional de Salud, portaba un moño rosa en la solapa: «Como es el primer evento de salud que hago este mes de octubre, me puse mi moñito color rosa, no vayan a pensar otra cosa, es porque el color rosa es un distintivo que se usa en el mes de octubre para que sumemos esfuerzo todos, no solo las mujeres,

8 Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS, pp. 4-5.

9 «Metáforas de una guerra imperfecta», *La Jornada Semanal*, 20 de noviembre de 2011.

todos, para luchar contra el cáncer de mama en las mujeres».¹⁰ *No vayan a pensar otra cosa.* No van a pensar que soy poco hombre, no vayan a pensar que me estoy ablandando.

El Comandante en Jefe quiere mantener bajo control hasta la más chabacana de las connotaciones que pueda tener su indumentaria. Su preocupación por un prejuicio adolescente quizá tenga que ver con la homofobia omnipresente en la derecha mexicana, pero acaso tenga más que ver con el rechazo a que se cuestione su jerarquía en tiempos de «guerra». Para el Primer Hombre de la Nación sus gobernados deben tener confianza en quien los conduce y convencerse de que las cosas no están tan mal, para entonces sufrir menos. Algo así puede desprenderse de lo que dijo, apenas unos días antes, cuando declaró en la Cumbre de la Comunicación 2011, ante periodistas y comunicadores, que México «enfrenta un problema de autoestima» y que solo podrá resolver sus problemas con una actitud positiva. Explicó: «Si todos en una sociedad se convencen de que no hay crecimiento, de que las cosas están del cocol, de que solo hay fracaso, esa sociedad va a ir necesariamente al fracaso».¹¹

El discurso oficial acude a la retórica belicista cuando es necesario exigir unidad nacional, y cuando la población muestra desconfianza la tacha de derrotista. He ahí un problema, construir la epopeya nacional con un pueblo que no está interesado en ser su protagonista. Y es que contar la Historia, así sea la historia inmediata, es una labor de invención que requiere ajustar los hechos en una narrativa coherente, lo cual es particularmente difícil cuando el Estado no ha podido o no ha querido ser eficaz en el combate al crimen organizado ni consigue transmitir la idea de que sus acciones son «por el bien de la patria».

El héroe que nos ha tocado no se avienta desde el Castillo de Chapultepec, envuelto en la bandera, ni expulsa a los invasores y restaura la República. Este héroe, cuando la retórica de la guerra no funciona para simbolizar adecuadamente la

violencia cotidiana, execra los moños rosados y fustiga la depresión de sus gobernados. No importa, el objetivo es el mismo, identificarse con ciertas imágenes que le reporten legitimidad para lo que ha hecho y lo que está por hacer, como dicen Schmidt y Schröder en *Anthropology of Violence*: «La violencia produce experiencias únicas que son mediadas culturalmente y archivadas en la memoria colectiva de una sociedad. Estas representaciones forman un importante recurso para la percepción y legitimación de futura violencia (...) No existe recurso más importante para una ideología de la violencia que la representación de la violencia pasada, de los muertos pasados y del sufrimiento pasado».¹²

4. Cuan bondadosos, los sicarios

Los hombres de negocios del crimen organizado también participan de la batalla simbólica. La paulatina aceptación del léxico surgido dentro de sus prácticas es parte de la instauración de derecho que supone su violencia, aun antes de que las instituciones o las normas legales reflejen el cambio. Uno de los elementos que habilitaron la popularización de su vocabulario tiene que ver con la manera en que ha cambiado el negocio del narcotráfico en las últimas dos décadas. Si durante el régimen priista el narco funcionaba a través de cacicazgos regionales coordinados por un capo que organizaba, conciliaba y negociaba con el gobierno central, a partir del inicio de la transición democrática este acuerdo se rompió, y con la atomización de los grandes grupos vino una disputa por los territorios de cultivo, industrialización y transporte de los estupefacientes.

Dice Renato Ravelo en su libro *Los capos. Las narco-rutas de México* que «a semejanza de los corporativos empresariales, algunos cárteles de la droga abandonaron el regionalismo que los caracterizó en las décadas de los setenta y los ochenta, para emprender la conquista de nuevos territorios. Dispuestos a crecer y a dominar el mercado, eliminaron a sus rivales, tejieron alianzas, fortalecieron sus cercos de protección y modificaron sus estructuras: las organizaciones piramidales se

10 *Animal Político*, «Calderón niega discriminación por comentario #novayanapensarotracosa», 6 de octubre de 2011.

11 *El Universal*, «FCH: El país podría tener problemas de autoestima», 29 de septiembre de 2011.

12 Bettina E. Schmidt e Ingo W. Schröder, eds., *Anthropology of Violence and Conflict*, Londres y Nueva York, Routledge, 2005 (2011).

transformaron en consejos y, gracias a su diseño horizontal, mediante la colocación de células o piezas –todas ellas reemplazables–, que al mismo tiempo formaban parte de una cadena cuyo principio y final se dispersa en la amplia red de complicidades, ampliaron su presencia en la República Mexicana».¹³

El término *narco-ruta* define esa transformación: ya no se refiere a algo que sucede en lugares aislados sino a las arterias por las que se está dando una de las prácticas del nuevo orden político-económico en México. Las narco-rutas enlazan ciudades, ponen en contacto a agentes económicos, son la huella del dinamismo del negocio del narcotráfico que a su paso deja un rastro de fosas comunes, poblaciones intimidadas, autoridades desautorizadas. Las narco-rutas están cambiando los ritmos de la vida cotidiana y el sentido mismo del espacio público. Son las cicatrices dejadas por la imposición de una práctica económica despiadada que cuenta con infinidad de cómplices.

El espacio correspondiente a la narco-ruta es *la plaza*. Hoy, en México, hablamos cada vez más de plazas, en lugar de hablar de ciudades. Pero no de la plaza como sinónimo del ágora, no como un espacio público en el que nos reunimos a discutir o a intercambiar bienes en igualdad de circunstancias. La plaza de la que hablamos hoy es lo opuesto, es la plaza en su sentido militar, y la plaza como el espacio privatizado violentamente, concebido como nicho de negocios que debe ser ocupado a cualquier costo. Párrafos como este a continuación, aparecido en la revista *Proceso* hace unos meses, son ya parte del *léxico franco* en el periodismo mexicano. La nota habla de una balacera y la represalia que siguió en una ciudad de la región de la Huasteca: «Las dos matanzas son el episodio más reciente de la disputa que desde hace dos años mantienen los sicarios del cártel del Golfo y sus antiguos aliados de Los Zetas por la codiciada plaza de Tampico».¹⁴

No es sorprendente que el nuevo sentido de esta palabra haya sido tan rápidamente adoptado en

¿Por qué este ejercicio de reinvenCIÓN de las reglas del periodismo? No es un pliego de buenos propósitos para conjurar lo que en alguna desaforada fantasía a alguien se le ocurrió que podía suceder. Es el reconocimiento de algo que ya está sucediendo y de que es necesario tener control sobre ello. Pero como el Acuerdo no establece mecanismos para verificar su cumplimiento, no es un acuerdo vinculante, sino un gesto de autoridad parecido a la cinta amarilla alrededor de la escena del crimen: no puedo cambiar esto, pero puedo codificarlo en mis propios términos.

México, considerando que, según el investigador del ITAM Edgardo Buscaglia, 71,5% de los municipios del país se encuentran capturados o bajo el control del crimen organizado¹⁵ o que, según datos de la Procuraduría General de la República, la violencia asociada al narcotráfico ha impactado al menos al 52% de municipios del país.¹⁶ Otro dato ilustrativo: el 27 de octubre de 2011 se dio a conocer que, según datos del Sistema Nacional de Seguridad Pública, 19 de las 50 urbes más inseguras del mundo son mexicanas. La número uno resultó ser Acapulco, desplazando al segundo lugar a Ciudad Juárez, ambas ciudades emblemáticas para hacer negocios en México.¹⁷

15 *El Universal*, «Narco controla 71,5% de municipios del país», 2 de enero de 2012.

16 *El Universal*, «Narco impacta a más de 50% de municipios», 27 de febrero de 2012.

17 *Excélsior*, «Acapulco desbanca a Juárez... como la ciudad más violenta del mundo», 27 de octubre de 2011.

13 *Los capos. Las narco-rutas de México*, México: Debolsillo, 2005 (2010), pp. 78-79.

14 *Proceso*, «La batalla del cártel del golfo y los Zetas por la Huasteca», 31 de diciembre de 2011.

El Comandante en Jefe quiere mantener bajo control hasta la más chabacana de las connotaciones que pueda tener su indumentaria. Su preocupación por un prejuicio adolescente quizá tenga que ver con la homofobia omnipresente en la derecha mexicana, pero acaso tenga más que ver con el rechazo a que se cuestione su jerarquía en tiempos de «guerra».

Un lugar que resume las características de una plaza en este estado de cosas es San Fernando, el municipio más grande del estado de Tamaulipas, ampliamente comunicado, con vías que llevan hacia Monterrey, Matamoros, Reynosa, Ciudad Victoria, Tampico; San Fernando tiene la laguna salina más grande del país y enormes yacimientos de gas en la cuenca de Burgos. Es también el municipio donde se han encontrado más fosas clandestinas. Una médica de la localidad declaraba, hace poco más de un mes: «Las enfermedades aumentaron. Subieron los casos de diabetes, de hipertensión, de depresión, de crisis nerviosa. La gente ha engordado, su rutina cambió. Cada vez que me llega un paciente y comienzo a hacer su historia clínica veo cómo todos somos víctimas de la violencia. La gente llora al contarme que no estaba enferma, pero que cuando le mataron a un hijo o le desaparecieron al esposo comenzaron sus problemas de salud. Yo misma estoy enferma, tengo una fuerte depresión. Quiero irme, pero no puedo, aquí está mi casa, mi trabajo y todo».¹⁸

Quizá uno de los espacios más siniestros del nuevo imaginario es designado por dos palabras que no han cambiado pero que tienen nuevas connotaciones: puente peatonal. El puente

peatonal es ese espacio que daba continuidad a la ilusión de que las urbes son todavía espacios caminables, el recurso que tenían los ciudadanos de a pie para burlar la hegemonía de los automóviles. El puente peatonal aspiraba a preservar la escala humana de la ciudad, pero hoy es uno de los más conspicuos frentes en la batalla simbólica en curso. En ellos, los carteles suelen colgar mantas para dejar mensajes destinados a otros grupos criminales, al gobierno, a los ciudadanos o a todos a la vez, invariablemente clamando por la comprensión de sus motivos.

Ejemplifico con algunas noticias recientes.

El 12 de diciembre de 2011 aparecieron en Ciudad Juárez mantas aclarando que un supuesto accidente de tráfico en realidad era una represalia contra un chofer al servicio de El Chapo Guzmán.¹⁹ El 11 de enero de 2012 fueron colgadas en diversos municipios de Michoacán veinticinco mantas del cártel Los Caballeros Templarios en las que se deslindaban del asesinato de trece personas cuyos cadáveres aparecieron en Zitácuaro. Declaraban su inocencia y aun pedían el apoyo del poeta Javier Sicilia, el líder del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad.²⁰ El 3 de febrero, en Acapulco aparecieron mantas firmadas por un grupo denominado «Los Guerreros», en las que anunciaban una «limpia» en Acapulco, que consistiría en expulsar por igual a policías federales, militares, y a los carteles de los Zetas y los Beltrán Leyva.²¹

Se ha criticado la difusión que en los diarios se hace de las narcomantas argumentando que se les concede una credibilidad automática cuando no se conoce a ciencia cierta quién las hizo, y porque al hacerlo se les concede a estos indeterminados criminales la categoría de interlocutores.²² Son cuestionamientos no solo legítimos sino necesarios, inscritos en la batalla por nuestro imaginario. Pero, más allá de la facilidad con la

18 *El Universal*, «El silencio, un manto que envuelve San Fernando», 21 de febrero de 2012.

19 *Proceso*, «Colocan narcomantas en Juárez contra El Chapo», diciembre de 2011.

20 *Proceso*, «Los Caballeros Templarios tapizan Michoacán de narcomantas», 11 de enero de 2012.

21 *Proceso*, «Narcomantas firmadas por "Los Guerreros" anuncian "limpia" en Acapulco», 4 de febrero de 2012.

22 Salvador Camarena, «Narcomantas y periodismo», *SinEmbargo.mx*, 28 de febrero de 2012.

que algunos medios deciden creer los mensajes enviados por el narco, o por alguien que se hace pasar por narcotraficante, es relevante que la posibilidad de que las mantas provengan de los cárteles no sea cuestionada. Porque, además, hay casos que no dejan lugar a dudas sobre la seriedad de los remitentes, esto es, cuando las mantas se acompañan de cadáveres.

El 20 de septiembre de 2011, por ejemplo, con los cadáveres de 35 personas encontrados en dos camiones en una de las principales avenidas de Boca del Río, Veracruz, había una manta pidiendo a la «gente inocente» que no pague más extorsiones y diciendo que esto les pasaría a los Zetas que no se fueran de Veracruz.²³ El 24 de noviembre de 2011, el mismo día que daba comienzo la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, 26 cadáveres fueron abandonados en los alrededores de la glorieta Arcos del Milenio con una manta que, como de costumbre, afirmaba que esa acción no era contra la población civil, sino contra el Chapo Guzmán y el Mayo Zambada. La manta la firmaba «Atentamente, grupo Z» y especificaba: «El único cártel no informante de los gringos».²⁴

Los responsables de estas masacres se diferencian de los de tantas otras en que no solo no quieren ocultar lo que hacen o acusar a sus acusadores de estar mintiendo para construirse como interlocutores legítimos, sino que es con las pruebas de su crimen que pretenden erigirse como interlocutores. Se declaran protectores de la población civil, señalan los delitos de otros criminales, mientras arrojan cuerpos desecuadrizados. La combinación de ambos mensajes define claramente el cambio en estos espacios: aun cuando no nos crucemos cotidianamente con los cadáveres y las mantas que los acompañan, unos y otras ya están en nuestro imaginario, y el mensaje resultante es: acostúmbrate, es por tu propio bien.

El prefijo «narco», entonces, tiene tras de sí todas esas imágenes y también un mensaje orwelliano sobre las bondades del horror. Si hace un

par de décadas alguien usaba la palabra «narcofosa» podría haberse pensado en un hoyo repleto de drogas; hoy, inmediatamente nos remite a cuerpos torturados y enterrados de cualquier manera; porque ya tenemos las historias de las fosas clandestinas aparecidas en San Fernando, en Acayucan, Veracruz, en Durango. La BBC reporta que tan solo en la segunda mitad de 2010 aparecieron 69 cadáveres «en cinco fosas en Nuevo León, 41 más en Michoacán, 39 en Coahuila, 35 en Morelos, 12 en Sinaloa».²⁵ La lista sigue alargándose.

Cuando se supo que habían aparecido en un tiro de mina en Pachuca, Hidalgo, siete cadáveres (o diecinueve según otros medios),²⁶ los titulares hablaron de inmediato del sitio como de una «narcomina», asumiendo desde antes de la investigación el origen de los cadáveres y ofreciéndonos, con ese prefijo, una imagen clara de lo encontrado. El prefijo «narco» no solo es un código que denota horror, es también un código que lo normaliza. A la transformación de los cuerpos en «bajas colaterales» o en «ejemplos» le corresponde la transformación de los espacios públicos en lugares donde el miedo se ha instalado como parte de la vida cotidiana.

5. Un cadáver en los cimientos de la ciudad

La guerra contra el narcotráfico no ha detenido la exportación de drogas a los Estados Unidos, ni ha disminuido el número de consumidores en México, pero sin duda ha aumentado la sensación de inseguridad entre los ciudadanos. Si, como dice Jacques Rancière, la inseguridad no es un conjunto de hechos sino una forma de «gerenciar» la vida colectiva,²⁷ en México ha servido para militarizar el país y crear una atmósfera que criminaliza la protesta social, por un lado, y para hacer mucho más eficientes las organizaciones criminales por el otro, al dejar intocados los mecanismos de su proliferación.

25 BBC Mundo, «Siguen apareciendo narcofosas en México», www.bbc.co.uk, 11 de mayo de 2011.

26 *El Sol de Tulancingo*, «Oficial: 7 cuerpos en 2 tiros», 24 de agosto de 2010. *Nota Roja*, «Hidalgo: Encuentran “narcomina” cerca de Pachuca», 23 de agosto de 2010.

27 *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ed. y trad. Steven Corcoran, Londres y Nueva York, Continuum, 2010, edición para Kindle, loc. 1.469-1.470.

23 Blogdelnarco.com, «En Veracruz tiran a 40 ejecutados... en narco-mantas señalan que muertos son de Los Zetas».

24 *Impacto*, «Narcomanta encontrada al lado de los cadáveres en Guadalajara», 24 de noviembre de 2011.

Los hombres de negocios del crimen organizado también participan de la batalla simbólica. La paulatina aceptación del léxico surgido dentro de sus prácticas es parte de la instauración de derecho que supone su violencia, aun antes de que las instituciones o las normas legales reflejen el cambio.

En un lúcido artículo para el periódico británico *The Guardian*, Ed Vullamy decía que «La guerra de México no solo pertenece al mundo postpolítico y postmoral. Pertenece al mundo del hipermaterialismo beligerante, en el cual la única ideología que queda –la que ponen como ejemplo los líderes de la política “legítima”, los hombres de negocios y los banqueros– es la codicia. Los narcocárteles no son pastiches de las corporaciones globales, ni bastardos errantes de la economía global; son sus pioneros. Apuntan, en su lógica de negocios y modus operandi, a cómo la economía legal se organizará próximamente. Los cárteles mexicanos reflejaron el Tratado de Libre Comercio de América del Norte mucho antes de que este fuera soñado, y florecieron con él».²⁸

O, para decirlo en palabras del poeta Javier Sicilia: «La vida política de nuestro país es, para parafrasear a Clausewitz, la continuación de la delincuencia por otros medios».²⁹

La transformación de ciertos espacios que aquí he esbozado da cuenta de cómo, en medio de un aparente caos, se va normalizando el *mercado de la violencia*, para utilizar la expresión de George Elwert,³⁰ en el cual diversos actores obtienen ganancias. Lo que estamos presenciando es la

instauración de un *consenso policiaco* que vuelve permanente la presencia militar en las calles, a la vez que proscribe un debate de fondo sobre las causas de la violencia.

La cinta amarilla no solo enmarca la escena del crimen; también define los temas de la esfera pública. Dice Rancière que el policía no es el derecho que te interpela, como lo entendía Althusser, sino eso que dice «Muévase, aquí no hay nada que ver».³¹ Pero eso es precisamente lo que es necesario: detenerse a ver y atreverse a decir, luchar por la vuelta de la política, entendida como la intervención dentro de lo que es visible y lo que es decible.³²

En un momento en que el horror es parte de la orografía de nuestros espacios públicos, la disputa por las imágenes comunes es crucial, pero no puede desembocar simplemente en sobreponer unas a otras. Hace unos meses, el escritor juarense Willivaldo Delgadillo analizaba la iniciativa de un grupo de empresarios de Ciudad Juárez que creó el programa Juárez Competitiva, para atraer inversiones y mejorar la calidad de vida de la ciudad, pero su propuesta central era promover un «cambio de imagen» de la ciudad, para lo cual se proponían llevar a Paul McCartney a su acto de presentación. Dice Delgadillo: «En la página principal de su sitio web aparece una animación que comunica una serie de preguntas, tales como ¿y tú qué vas a hacer por Juárez?, o ¿qué has cambiado para que Juárez sea mejor? A juzgar por estos mensajes, más que un movimiento social, parece que Juárez Competitiva pretende ser un movimiento motivacional que pone el peso de los cambios en los individuos y no en los procesos sociales, y que además soslaya la responsabilidad del Estado. No es que se critique a Juárez Competitiva por promover la participación ciudadana, sino precisamente por lo contrario, porque promueve la inmovilidad a través de la política del aveSTRUZ».³³

Si los ciudadanos vamos a intervenir dentro de la batalla simbólica, la opción, más que

28 «Ciudad Juarez is all our futures. This is the inevitable war of capitalism gone mad», *The Guardian*, Comment is Free, 20 de junio de 2011.

29 *Proceso*, «El Estado delincuencial y la no violencia», 17 de julio de 2011.

30 Citado por Schmidtt y Schröder, p. 5.

31 Op. cit., loc. 516-521.

32 Id., loc. 508-514 y 594-599.

33 *Revista Semanal Juárez Dialoga*, «Juárez competitiva?», 29 de agosto de 2011.

simplemente negar el lenguaje que denota el inmenso poder del crimen organizado, es hurgar todas las capas debajo de él, rociarlo con luminol, ya no para ver la sangre, sino los mecanismos que la sangre oculta.³⁴ Confrontar el lenguaje que excluye a todos aquellos que no participan del mercado de la violencia es ya comenzar a recuperar nuestros espacios, nombrándolos en función de la experiencia, y no de las agendas de las «partes en conflicto».

Por supuesto, reformular los problemas no los resuelve automáticamente, pero sí permite repensar sus causas, reenfocar las responsabilidades, e imaginar respuestas distintas. Cuestionar el léxico de los actores de la violencia es también cuestionar el consenso policiaco que legitima el nuevo orden. Así, también es necesario cuestionar la existencia de este problema como un «problema nacional». Quizá parezca que los espacios que he descrito existen en un lugar lejano o exótico, poblado por salvajes. No es así. Los lugares donde se generan los diversos hechos de horror de los que aquí he hablado se llaman Ciudad Juárez, Acapulco, Matamoros, pero también Manhattan y Zurich. El consenso policiaco no es un invento nacional, sino una condición de nuestro tiempo. ▀

Dos poderosas novelas, *Trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo*, bastaron para convertir a **Yuri Herrera** en uno de los autores más destacados de la literatura mexicana de hoy.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Astorga, Luis, *El siglo de las drogas: El narcotráfico, del Porfiriato al nuevo milenio*, México, Plaza y Janés, 2005.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, Londres y Nueva York, Verso, 1991.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, trad. de Alejandro Pescador, México, UIA/ITESO, 1996.
- Harvey, David, *The Urban Experience*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Quirk, Ronald J., *The Appendix Probi. A Scholar's Guide to Text and Context*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2006.
- Žižek, Slavoj, *Violence*, Nueva York, Picador, 2008.

³⁴ El luminol es un químico verdoso utilizado por la policía científica para detectar rastros de sangre en potenciales escenas del crimen [N. del E.].

V I T U P U I A S D M F B H B R L W
S C H A R T I E R F T A E R A A R T
U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R
I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I
E T X C U E T O C F G H C O O T D L
A U Y U M A C X F G H C L A E O I T
E Y U M O S B F G M H O R T M I T S
S O G E L D P V I L L O R O I T R R
T H I R H Y R M R S A K H C E M G S
A I T V I E O E O F X G H E R W T U
I T N Y A H D T D F G H Y U M A C F
G R E Y C R O S A P E Ñ A S B F G M



H O R T U I T S O G E L S D F G H A
R T U I T R R T H I H Y B M A S D E
G H E M G U I T U Y G E L S D F G S
I T N Y A H S T D F G H Y U M A C F
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G
H O R T E U I T S O G E L S D F G H
E B R T U I T R R T H I H Y B M K A
N O T H B A B C H M D I A E V E T H
G O O R T Y U O S E N D I T K L I O

Las formas del futuro

Rodrigo Rojas

Usar cualquier verbo en tiempo futuro, sacarlo de su impreciso infinitivo y trasladarlo a lo que vendrá es por cierto un acto de arrojo, sobre el que no nos detenemos a pensar a menudo. Da lo mismo si el futuro en cuestión es perfecto o condicional, porque en ese acto se desafía la finitud de la vida y los obstáculos del tiempo presente que llamamos realidad. Cuando la conjugación se hace por escrito ese futuro permanecerá inalterado, siempre en potencia, independiente de que llegue a ser ejecutado. Lo curioso es que el lenguaje escrito, que extrañamente tiene que ver con la permanencia y la memoria, ahora desaparece ante nuestros ojos. Con un libro en la mano, apenas somos tomados por el seductor gancho de la lectura nuestros ojos pasan por alto que leen frases y se abandonan al significado. De ahí la mente vuela a tal altura que ya ni recuerda que lo que tiene ante sí es una página escrita.

La Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño no es un centro de estudios dedicado a la investigación de la producción literaria de un autor en particular. Tampoco un espacio que delimita temáticamente un tipo de erudición. Ni siquiera persigue un tipo de saber metódico o disciplinario. Se trata más bien de un foro, un lugar de encuentro y discusión en el que sus invitados exponen las inquietudes que los impulsan a escribir, a reflexionar, a crear. En otras palabras, se trata de una oportunidad para conocer,

en el diálogo, lo que más tarde se transformará en una obra.

Principalmente participan escritores y críticos, pero también lo han hecho filósofos, historiadores, astrónomos, pintores. Tienen en común que exponen en calidad de autores extranjeros. Sus textos, su curiosidad intelectual, vienen de otra cultura y a menudo de otro idioma. Unir esa curiosidad intelectual, el cruce de disciplinas y la transculturalidad es la forma en que esta Cátedra hace su homenaje a Roberto Bolaño. Emulando el desarraigó y extraterritorialidad de la obra de Bolaño es que a partir de 2012 se llevó la Cátedra Abierta hacia espacios fuera de Chile, buscando esta vez que el diálogo fuese entre un exponente chileno y un grupo de lectores extranjeros. Esto se materializó entre mediados de abril y comienzos de mayo de 2012.

Al norte de Nueva York, en la isla de Rhodes, la Universidad de Brown, como parte de su seminario anual de Estudios Transatlánticos, acogió la segunda semana de abril pasado a la Cátedra Abierta, para que expusiera el escritor Alberto Fuguet, sobre el cruce creativo de su obra audiovisual y narrativa. Una semana después, pero en el hemisferio sur, la Feria del Libro de Buenos Aires incorporó en su programa a Carlos Peña, quien en representación de la Cátedra hizo una encendida defensa de la lectura y la universidad contra el relativismo cultural. En su texto rescata el aporte del libro, afirmando que este

tiene un valor común para todos quienes participan del entendimiento humano, más allá de la cultura a la que pertenezcan.

En Chile Carlos Peña es conocido ampliamente por sus columnas de actualidad, que publica en el diario *El Mercurio* de Santiago cada domingo. Estos textos son leídos atentamente tanto por quienes lo aplauden como por aquellos que lo acechan para refutarle, de forma que en pocos años este abogado, doctor en filosofía, académico y rector de la Universidad Diego Portales se ha transformado en uno de los intelectuales públicos más influyentes de nuestro país. Su campo de interés rebasa la contingencia política y se interna en otros ámbitos como la educación, aunque en Chile esta última sigue siendo parte de la política contingente. Su producción en el primer ámbito es tan abundante e incisiva que pocos recuerdan textos suyos dedicados al goce y a la reflexión en torno a la literatura. Esa producción textual en particular no es solo una construcción argumentativa sólidamente fundamentada, sino que son escritos a los que se exige precisión y una conciencia estética que va más allá del estilo. Es una escritura que se piensa a sí misma y en el proceso se arroja contra el mundo para desafiarlo, para cambiarlo no solo desde la razón. Podríamos decir que ensaya a conjugar el futuro siguiendo la premisa de Steiner, quien afirma en *Después de Babel* que el lenguaje es el instrumento principal del hombre y que le

sirve para rechazar al mundo tal como es. Lo hace porque es una necesidad y porque el lenguaje lo dota de una habilidad para decir el mundo, para imaginarlo y hablarlo de otra manera. □

Leer en tiempos difíciles

Carlos Peña

[TO READ IN DIFFICULT TIMES]

PALABRAS CLAVE: lectura, oralidad, filosofía de la ciencia, Stanley Fish, Wittgenstein, Thomas Kuhn

KEYWORDS: reading, orality, philosophy of science, Stanley Fish, Wittgenstein, Thomas Kuhn

En qué sentido los tiempos que corren pueden ser estimados –como lo anuncia el título de esta exposición– tiempos difíciles para la lectura? ¿Acaso no vivimos más bien un momento en el que la abundancia de soportes y formatos pone al alcance de todos, o casi todos, los textos que antes se atesoraban en bibliotecas y espacios físicos, a los que, al revés de lo que ocurre hoy, costaba mucho acceder? Y si eso es así, si en efecto nunca los textos parecen haber circulado con tanta rapidez y simultaneidad como hoy y si nunca la gente pareció tan ávida de tenerlos y consultarlos y nunca fueron tantas las oportunidades de alcanzarlos, ¿cómo podría, entonces, decirse que vivimos tiempos difíciles para la lectura?

Es verdad que, si nos atenemos a los números y a las estadísticas, el acto de tener un trato cotidiano con los textos, lo que en un sentido amplio pudieramos llamar libros, goza, si no de espléndida, sí al menos de muy buena salud. Para advertirlo, basta recordar que Google Books registra cerca de 200 millones de títulos y que en el último año que registran las estadísticas¹ se publicaron aproximadamente 1.882.944 nuevas obras.

El problema surge, o parece surgir, sin embargo, cuando atendemos no a la circulación del libro y la proliferación de los lectores (de los que cada día parece haber más gracias al e-book), sino cuando nos detenemos en lo que significa el acto de leer. Porque lo que ocurre es que en ciertos

ámbitos culturales se ha generalizado una concepción del acto de leer –de ese acontecimiento que consiste en descifrar lo que está contenido en un texto, dejándose interpelar por él– que parece estar modificando el sentido que tradicionalmente se le atribuyó, poniendo, de paso, en problemas el significado que debemos atribuir a algunas instituciones, como la universidad o la escuela, por ejemplo, que hacen de la lectura y de la escritura un aspecto central de su quehacer.

Así entonces, y esto es lo que deseo sugerir en la exposición que sigue, la dificultad de leer no proviene del hecho de que haya pocos libros y menos lectores, sino de la circunstancia de que se ha expandido poco a poco una concepción de la lectura que, cuando se exagera, como a veces desgraciadamente ocurre, la priva de todo valor autónomo y de toda capacidad de transmitir conocimiento, y la transforma, en cambio, en una labor de autoafirmación de la propia identidad. Lo que estaría hoy en peligro, entonces, no sería el libro sino, lo que es peor, su significado como instrumento de ilustración y de libertad de las personas.

Para ejemplificar la transformación del acto de leer, y examinar las vicisitudes que ha experimentado la manera de comprenderlo, consideraré dos casos extremos. Uno de ellos es el de la *Encyclopédie*, la famosa obra de, entre otros, D'Alembert y Diderot; el otro es un texto de amplia influencia en ciertos círculos del análisis cultural

1 El último año registrado varía de país en país.

contemporáneo, el punto de vista de Stanley Fish.

La *Enciclopedia*, como ustedes saben, fue una obra que tuvo por objeto recoger y clasificar la totalidad del saber de su tiempo, fijándolo por escrito, para que así pudiera ser transmitido y corregido por la posteridad. Con ese texto a su disposición, las futuras comunidades de lectores, pensaron D'Alembert y Diderot, podrían enterarse de cuánto se sabía en casi todas las esferas del quehacer humano, qué estaba correcto y qué no, y así podrían a su vez mejorarlo. Si todo el árbol del conocimiento, sugería D'Alembert en el *Discurso preliminar*, parte de un mismo tronco –el entendimiento humano–, entonces es evidente que un texto podría recoger cada una de sus ramas y ellas, por esa vía, ponerse a disposición de los futuros lectores, quienes al compartir esa forma de entendimiento podrían, sin graves problemas, acceder a él. La comprensión de esos textos, pensaron, ayudaría a espaciar el conocimiento y espantar las sombras de la ignorancia.²

Un punto de vista muy distinto es el que ha popularizado un autor como Stanley Fish, quien, en *Is There a Text in This Class?*, ha sostenido que si miramos las cosas con cuidado advertiremos que no hay tal cosa como un texto que preceda a la interpretación, desde que todo texto sería el producto de una interpretación. Los autores de la *Enciclopedia*, sugiere Fish, se engañaron, creyeron componer un texto que transmitía información acerca del mundo, cuando en realidad lo que hacían era proveer una ocasión para múltiples interpretaciones. Si un texto tiene la pretensión de ilustrarnos con la verdad, en realidad está destinado a confundirnos, puesto que un texto que se presenta a sí mismo de esa forma oculta las condiciones, siempre parciales e interesadas, de su producción:

El hecho de estar de acuerdo (en la interpretación de un texto acerca de un objeto), más que una prueba de la estabilidad de los objetos, es el testimonio del poder de una comunidad interpretativa para constituir esos mismos objetos.³

2 *Discurso preliminar a la Enciclopedia*, Buenos Aires, Losada, 1954, p. 48.

3 What Makes an Interpretation Acceptable?, en *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Mass., y Londres, Harvard University Press, 1980, p. 338.

Si hubiera que sintetizar esos dos puntos de vista que ejemplifican los extremos de nuestra comprensión de la lectura, habría que decir que al comienzo los textos tuvieron una función de desenmascaramiento de los prejuicios; ahora se nos dice que son los textos los que deben ser desenmascarados.

Por supuesto, tanto el punto de vista de D'Alembert como el de Fish son, mirados desde la teoría, extremos; pero vale la pena tenerlos a la vista a la hora de examinar cuánto y por qué se ha modificado nuestra comprensión del acto de leer hasta asemejarlo, como veremos, casi a un juego arbitrario de asignación de significados. Son varias las ideas que han contribuido a esa transformación que ha experimentado la manera en que comprendemos este acto que está en la base de nuestra cultura. En lo que sigue, me propongo revisar algunas de las más notorias para, una vez que las hayamos identificado, detenerme en los desafíos que todas ellas, en conjunto, plantean.

La primera idea que ha de tenerse en cuenta a la hora de caracterizar el acto de leer, y cuya plena conciencia priva a ese acto de la facilidad aparente que suele exhibir, es la distinción entre escritura y oralidad.

Como todos ustedes recuerdan, esta distinción aparece por vez primera en el *Fedro* de Platón. En ese diálogo, la escritura aparece como una técnica de fijación de lo que ocurre, como un artificio que impide el olvido. Sin embargo, sugiere Platón, la escritura, en vez de impedir el olvido, lo haría posible porque la escritura, en lugar de reproducir la realidad como un espejo fiel que simplemente la reflejara, la rebajaría o la disminuiría. En otras palabras, el recuerdo, que sería la genuina forma de conocimiento según Platón, resultaría estropeado, en vez de favorecido, por la escritura. La realidad siempre tendría un excedente, un plus de significado, que la escritura dejaría fuera. La escritura entonces sería un dispositivo para olvidar y no, en cambio, para recordar. En palabras de Platón, la escritura, pero lo mismo podríamos decir de la historia, es una simple imagen de un recuerdo vivo que siempre la excede.⁴

4 Ver Fedro; cfr. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, 2000, segunda parte.

Son muchas las consecuencias que es posible extraer de esa supuesta superioridad de la palabra oral sobre la escrita. La más popular de todas es la que proclamó Derrida. Esa superioridad, enseña, no existe y deriva del prejuicio de que hay una realidad substante, sostenida en sí misma, la realidad final o última, que podríamos aprehender. Pero en el mundo postmetafísico –allí donde nadie cree ya en esa realidad última– la oralidad ya no puede reclamar primacía sobre la escritura y más bien, enseña Derrida, hay que pensar la escritura como el punto de partida de toda inscripción posible. La *gramma o différance* –que es el concepto que sustituiría al de escritura– posaggería hasta el infinito cualquier metafísica de la presencia.

A primera vista, Derrida revalida a la escritura (y la lectura) sobre la oralidad (y la escucha) desmintiendo la acusación del *Fedro*; pero se trata de una ilusión, porque la escritura como un sistema de signos que remite a una realidad, de la que lo escrito sería nada más que un objeto vicario, queda también cancelada. La tarea de mostrar una y otra vez la imposibilidad de esa función vicaria le correspondería a la deconstrucción.

La deconstrucción mostraría que todo texto es ilegible; aunque no porque sea opaco u obscuro, sino porque siempre admite otra interpretación. ¿Celebración de la lectura entonces? Sí, sin duda; pero no de la lectura como un saber de algo que está más allá del texto, sino como un quehacer frente a un texto que no puede escapar de sí mismo.

Pero no es solo Derrida quien complejiza hasta el extremo el acto de leer (no dejándolo escapar hacia la realidad que el texto solo fingiría describir). También hay quienes, como Paul Ricoeur,⁵ sin la radicalidad de la deconstrucción, han sentado las bases para desprender la lectura del texto, trasladándola al mundo donde la lectura acontece.

La oralidad, sugiere Paul Ricoeur, en consonancia con lo que insinúa el *Fedro*, el texto platónico que acabo de recordar, es más unívoca y menos ambigua que la escritura. En la oralidad –cuyo ejemplo paradigmático sería la conversación entre dos, el diálogo cara a cara– la palabra

La dificultad de leer no proviene del hecho de que haya pocos libros y menos lectores, sino de que se ha expandido poco a poco una concepción de la lectura que, cuando se exagera, como a veces desgraciadamente ocurre, la priva de todo valor autónomo y de toda capacidad de transmitir conocimiento, y la transforma, en cambio, en una labor de autoafirmación de la propia identidad. Lo que estaría hoy en peligro, entonces, no sería el libro sino, lo que es peor, su significado como instrumento de ilustración y de libertad de las personas.

no está sola: se encontraría, dice Ricoeur, auxiliada por la presencia de un mundo circundante que es inmediatamente presente a ambos interlocutores, quienes compartirían así un horizonte simbólico más o menos común y se auxiliaría además de los gestos del hablante, esos movimientos mudos que apoyan la significación de lo que se quiere decir, llenándolo de sentido o de significado. Es verdad que, como suele decirse, las palabras se las lleva el viento y su significado queda, al fin, entregado a la memoria de los partícipes, quienes, de ahí en adelante, rebajarán lo dicho mediante el olvido; pero a pesar de todo eso la oralidad, gracias a las circunstancias que acabo de mencionar, parece significar más directamente y con menos unicidad que la palabra escrita. Escuchar, sugiere Ricoeur, provoca menos malentendidos que leer, puesto que la palabra dicha está apoyada en una serie de elementos de los que la palabra escrita, desgraciadamente, carece y está huérfana.

¿Significa lo anterior entonces que el Faraón del diálogo platónico tenía toda la razón y que la

⁵ *Texto, testimonio y narración*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983.

Los autores de la *Enciclopedia*, sugiere Fish, se engañaron, creyeron componer un texto que transmitía información acerca del mundo, cuando en realidad lo que hacían era proveer una ocasión para múltiples interpretaciones. Si un texto tiene la pretensión de ilustrarnos con la verdad, en realidad está destinado a confundirnos, puesto que un texto que se presenta a sí mismo de esa forma oculta las condiciones, siempre parciales e interesadas, de su producción.

escritura acaba siempre rebajando nuestra comprensión de las cosas y que cuando leemos, entonces, nos engañamos, puesto que lo hacemos creyendo aprender cuando, en verdad, estamos privándonos del verdadero conocimiento?

Ricoeur sugiere que no, que no es cierto que la escritura acabe siempre rebajando nuestra comprensión de las cosas.

Si en la oralidad lo dicho se dirige a quien se encuentra presente en el acto de la comunicación, en la escritura, en cambio, lo dicho está destinado a quien tenga ojos para leer, fuere cual fuere el momento y el lugar donde el texto sea leído. A diferencia de la oralidad, entonces, el texto escrito cuenta con un número potencialmente infinito de destinatarios, millones y millones de posibles lectores que, situados en un tiempo en el que el autor del escrito no es siquiera capaz de imaginar, podrán un día mirar el texto y comenzar a leerlo.

Así entonces, la ventaja, por llamarla así, del texto escrito sobre la oralidad descansaría sobre el hecho de que, mientras las palabras se las lleva el viento, el texto quedaría a disposición de quien tenga ojos para leer.

Ahora bien, esta diferencia entre la oralidad y la escritura, una volátil y la otra perenne, una llevada por el viento y la otra puesta a disposición de quien tenga ojos para leerla, no es una mera diferencia física o temporal; se trata, como intentaré explicar de inmediato, de una diferencia en el significado que una y otra, la oralidad y la escritura, son capaces de transmitir o transferir al oyente o al lector.

Como veíamos denantes, la oralidad se auxilia del contexto que es común a quienes participan del diálogo y se apoya en una gestualidad muda que acorrala su significado, reduciendo los malentendidos y la ambigüedad de lo dicho. Esto es posible por la presencia de un mundo, por llamarlo así, que es común a quien habla y quien escucha. Ese mundo ya no existe en el caso del texto escrito que, dejado a sus anchas, se instala, por decirlo así, en cualquier mundo posible, incluso en uno que cuando el texto fue escrito no era posible de ser siquiera imaginado.

El fenómeno acerca del que acabo de llamar la atención no es solo una observación que uno pueda encontrar en autores como Ricoeur, especialmente inclinados a examinar el tema de la interpretación, sino que también se encuentra en autores de disciplinas más cercanas a los hechos, como la sociología. Thompson, por ejemplo, identificó como uno de los rasgos de la modernidad lo que llamó la «mediatización de la cultura», es decir, el hecho de que, a partir de la imprenta, la comunicación ya no se produce, como ocurre con la oralidad, cara a cara y según el modelo del diálogo, sino que, al surgir el libro, la comunicación se independiza del contexto y del diálogo y pasa a ser una operación en que el texto queda a disposición de múltiples audiencias, que quien lo compuso ni imagina ni puede, en todos sus detalles, controlar.

Ahora bien, al quedar el texto a disposición de quien quiera leerlo, al quedar huérfano del mundo en el que fue escrito, algo extraño ocurre con él: entregado a sus anchas, el texto ahora abre múltiples significados, queda a discreción de innumerables significados posibles. Si la oralidad remitía a un único mundo, el que era comprensible al hablante y al oyente, la escritura, es lo

que sugiere Ricoeur, abre un mundo, ofrece una alternativa de sentido que cuando fue fijada en el papel no fue quizás siquiera imaginada. Quizá esto fue lo que quiso decir Heidegger cuando sugirió que «lo no pensado es el más alto regalo que nos puede entregar un pensar».⁶ Mientras la oralidad remite a un mundo, la escritura, pudiéramos decir, abre un mundo de sentidos.

Sin embargo, ¿cómo puede ocurrir esto?, ¿cómo explicar que un texto quede disponible para albergar una multitud de sentidos posibles?

La respuesta a esa pregunta nos conduce, como veremos de inmediato, a otro aspecto del acto de leer que, cuando lo conocemos, priva a ese acto de la sencilla inocencia que a veces le atribuimos.

Aparentemente, los textos son portadores de un significado que el lector logra inteligir y descifrar. Leer consistiría así en decodificar el contenido que el texto alberga. El texto, para decirlo de otra forma, sería un conjunto de signos que, ordenados en base a un cierto código, contiene y aloja un significado. Leer ese texto consistiría en manejar el código en el que fue escrito y, echando mano de él, develar o despertar el significado del que es portador.

Las cosas no son, sin embargo, tan sencillas.

En uno de los textos que más influyeron en los años sesenta y setenta –me refiero a *¿Qué es literatura?*–, Jean Paul Sartre decía que el texto escrito era «un trompo extraño que no existe sino en movimiento». Lo que quería decir es que un libro, un ensayo, un cuento, es un objeto hasta cierto punto inerte porque es el lector, explicaba Sartre, quien lo despierta y quien, al prestarle sus sueños y sus pesadillas, lo dota de sentido. Es famosa su explicación de la lectura de Dostoievski: el lector, decía Sartre, le presta sus propios miedos a Raskólnikov, quien, de esa manera, se ve animado no por la culpa que soñó Dostoievski, sino por la culpa y el miedo de quien, al pasar las páginas, va animándolo. Hasta cierto punto, entonces, sugirió Sartre, entre el acto de leer y el de escribir no hay una diferencia demasiado profunda, puesto que sin lectura el texto no solo está quieto, sino que carece, en rigor, de todo significado.

Se sumaba a lo anterior, decía Sartre, el hecho

de que, si bien el escritor escribe para todos quienes puedan leer, él, sin embargo, no puede escapar de la historicidad que lo constituye y lo cerca. Se escribe para un público universal, enseñaba, pero esa pretensión es imposible, porque después de todo el escritor se encuentra cercado por los temas y las urgencias de su época, las mismas que aquejan y constituyen a sus lectores inmediatos, quienes así, como el lector de Dostoievski, al leer, impregnán al texto de esa historicidad que, como una sombra de la que no pudiéramos saltar, nos acompaña siempre.

Con esas observaciones, que en cualquier caso también era posible encontrar en la tradición hermenéutica, por ejemplo en Dilthey o en Hamann, Sartre planteaba un problema que, exagerado a más no poder, se encuentra hoy día en la base del posmodernismo: si el texto está entregado a un público lector cercado por la historicidad que lo constituye, y si esta historicidad impregna a la lectura y a las interpretaciones que ella origina de un sentido o significado que en otro horizonte histórico sería distinto, ¿en qué consiste entonces un texto? Si, como esas ideas insinúan, distintos contextos históricos pueden conducir a diferencias interpretativas radicales de un mismo texto, entonces, ¿no será acaso lo que llamamos texto un simple pretexto para que cada grupo cercado por su horizonte histórico le asigne el significado que sus valoraciones y prejuicios sin saberlo le indiquen?

Stanley Fish, uno de los teóricos literarios del posmodernismo, acuñó en uno de sus trabajos, como vimos, el concepto de comunidad interpretativa para referirse al hecho de que la lectura, entendida como la interpretación de un texto escrito, no depende, sugiere, tanto del texto como de las prácticas de lectura, de los prejuicios y de los sobreentendidos que comparten entre sí los miembros de una determinada disciplina o comunidad. Fish es uno de los representantes quizás más extremos de este punto de vista, conforme al cual es la lectura ejecutada al interior de una comunidad interpretativa la que dota de sentido o significado al texto.

Pero, con todos sus excesos –sobre los que ya volveremos–, Fish no es el único que desplaza la

⁶ *¿Qué significa pensar?*, Madrid, Trotta, 2005.

importancia del texto y la sustituye por la centralidad que revestiría su interpretación. Wittgenstein, o una de las lecturas que su obra ha suscitado, para ser más preciso, ha sido también un autor frecuentemente esgrimido, aunque no siempre con justicia, en favor de ese punto de vista que despoja al texto casi de todo significado para transferírselo, en cambio, al lector, transformando a este último, por decirlo así, en el verdadero autor.

Wittgenstein, a inicios del siglo XX, creyó que entre el lenguaje y la realidad había una relación isomórfica: los enunciados de un lenguaje, imaginó, eran como unas fichas que representaban hechos y la suma de los hechos constituyía el mundo. El resultado de este punto de vista, que parecía coincidir con otros que por la misma época investigaba Russell, parecía llevar a la convicción de que, con algún esfuerzo, era posible construir un lenguaje perfecto que transmitiese información desprovista de todo equívoco, inmunizada, por decirlo así, contra las interpretaciones y los malentendidos. Un lenguaje artificial que permitiera que las palabras –esas fichas– coincidieran con la totalidad de los hechos parecía en principio posible. De lograrse, se pensaba, las disputas tradicionales de la metafísica, y para qué decir los sueños y los desvaríos de la literatura, quedarían arrinconados para siempre en el lugar que parecía corresponderles, el de la simple entretención, el de las distracciones que aligeran la vida y ayudan a pasar el tiempo pero que, a fin de cuentas, no dicen nada relevante.

Fue el propio Wittgenstein quien dio al traste con ese punto de vista que, en el extremo del racionalismo, comenzó a extenderse en la primera mitad del siglo XX. En las *Investigaciones filosóficas*, quizás el libro más relevante, si lo juzgamos por su influencia, que ha tenido la filosofía en el último siglo nada menos, defendió la idea de que el significado propiamente no existe, sino que coincide con el uso que al interior de una determinada forma de vida se le confiere. «No preguntas por el significado –dijo–, pregunta por el uso.» Las palabras, pensó Wittgenstein, son como las herramientas, cuya finalidad depende del uso que cada uno, o cada comunidad

de hablantes, les confiera. Así, entonces, no tiene sentido pensar acerca de cuál es el significado del que las palabras son portadoras, porque el significado provendría de la forma de vida al interior de la cual se emplean. Él llamó «juego de lenguaje» a la interrelación entre las palabras y las formas de vida y dejó así planteado el mismo problema que, según veíamos, deja insinuado Sartre: si un texto es la expresión de un juego de lenguaje, se preguntaron los lectores de Wittgenstein, entre ellos Peter Winch, un científico social, ¿cómo entonces podría ser comprendido en un juego de lenguaje distinto, provisto de otros horizontes y de otros sobreentendidos? ¿No será entonces que el *Quijote* que se lee en una forma de vida no es el mismo que se lee en otra, y que Cervantes propiamente no lo escribió, puesto que es cada comunidad interpretativa la que le confiere su peculiar significado?

Ese tipo de preguntas y de problemas relativos a comprender un texto o un lenguaje se encuentra también en disciplinas menos humanísticas, e incluso en áreas del trabajo intelectual en las que el común de las gentes suele cifrar sus esperanzas de certeza. ¿Habrá algo en lo que confiemos más, por ejemplo, que la ciencia, en especial la ciencia física, el paradigma de todo saber posible? Pero, así y todo, la ciencia física, y los textos que la contienen para ser más preciso, muestran las mismas vacilaciones que, según hemos visto, aquejan a casi todas las disciplinas humanísticas cuando se acercan a los textos.

Algunos filósofos e historiadores de la ciencia, aunque suene sorprendente, han contribuido también con su parte a esta tendencia a relativizar la objetividad de los textos.⁷ El más famoso de todos ha sido Thomas Kuhn, quien sostuvo que la ciencia estaba constituida por paradigmas, y aunque nunca fue muy explícito en decir qué

⁷ En la ciencia, el nominalismo, en su versión extrema, afirma que un concepto es equivalente a sus operaciones de medida, de manera que es tautológico decir que una medida se corresponde con su concepto. Un nominalismo menos extremo –el convencionalismo– sugiere que las definiciones regulan el uso de un concepto. Para el realismo, en cambio, la medición persigue determinar la cantidad que existe independientemente de cómo la midamos. Ver Hasok Chang y Nancy Cartwright, «Measurement», en *The Routledge Companion to the Philosophy of Science*, Stathis Psillos y Martin Curd, eds., Londres, Routledge, pp. 702-718.

era exactamente un paradigma⁸, la lectura convencional afirmó que era un puñado de creencias, prejuicios y puntos de vista sobreentendidos, que compartía a pie juntillas un conjunto de personas que cultivaban una misma disciplina. Kuhn llegó a afirmar, aunque después pareció desdecirse, que la ciencia avanzaba exclusivamente a punta de revoluciones o de cambios bruscos de paradigma, y no, en cambio, como sugería la sabiduría más o menos convencional, de manera incremental, en un continuo donde cada partícipe del esfuerzo que llamamos ciencia aportaba un poco que, traspasado a la generación siguiente, hacía un montón. Lo más importante del punto de vista de Kuhn, tal como fue leído en los departamentos de humanidades de casi todo el mundo, fue su afirmación de que los respectivos paradigmas eran incommensurables unos respecto de otros:

Los proponentes de paradigmas rivales –explicó en uno de sus textos– practican sus respectivos oficios en mundos diferentes (...) Como ejercen en mundos diferentes, los dos grupos de científicos ven distintas cosas cuando miran desde el mismo punto y en la misma dirección.

Esas afirmaciones de Kuhn son, sin ninguna exageración, tremendas, puesto que, en buenas cuentas, afirman que la comparación entre teorías o paradigmas, o formas de leer o interpretar podríamos agregar, simplemente no es posible. Si cada uno está preso de un paradigma que es incommensurable respecto de cualesquier otro, y si los miembros de distintos paradigmas ven cosas distintas incluso cuando miran en la misma dirección, entonces, ¿cómo podemos saber qué punto de vista y qué lectura es mejor o peor que la otra? Si toda realidad –explica en medio de esta polémica John Searle– es de cualquier modo un texto forjado a partir de un paradigma, entonces, como dijo Nietzsche, no hay hechos, solo interpretaciones, y lo que hace a una interpretación mejor que otra no es que una sea verdadera y la otra falsa, sino algún otro tipo de criterio como

⁸ Como recuerda Roberto Torretti, Kuhn usó la palabra paradigma con cierta desaprensión, lo que, parece, facilitó que de allí pasara al lenguaje de casi todos los días hasta hacerse casi sinónima del punto de vista al interior del cual se forman las opiniones.

Tanto el punto de vista de D'Alembert como el de Fish son, mirados desde la teoría, extremos; pero vale la pena tenerlos a la vista a la hora de examinar cuánto y por qué se ha modificado nuestra comprensión del acto de leer hasta asemejarlo, como veremos, casi a un juego arbitrario de asignación de significados. Son varias las ideas que han contribuido a esa transformación que ha experimentado la manera en que comprendemos este acto que está en la base de nuestra cultura.

el interés o el poder o, como ocurre con el fenómeno del *best seller*, su nivel de circulación o de consumo.

Este conjunto de ideas –cuya versión simplificada, que es la que he expuesto, es hoy día muy popular– posee, por supuesto, consecuencias políticas e institucionales de importancia. Después de todo, y es esto acerca de lo cual quiero llamar su atención, cómo concibamos el acto de leer es también una forma de concebir la convivencia y, sin ninguna exageración, las instituciones.

Veamos esto brevemente.

Uno de los rasgos más acusados del mundo contemporáneo es la diversidad o, si prefieren, lo que pudiéramos llamar la proliferación de formas y de modos de vida. Al revés de lo que ocurrió a inicios de la modernidad, cuando desde el Estado y desde la escuela se intentó homogeneizar la cultura apagando, a veces cruelmente, sus expresiones más idiosincrásicas para uniformarlas en torno a los grandes ideales de la sociedad nacional, hoy día la diversidad se alienta y se estimula como una expresión natural de la autonomía y

Aparentemente, los textos son portadores de un significado que el lector logra intelijir y descifrar. Leer consistiría así en decodificar el contenido que el texto alberga. El texto, para decirlo de otra forma, sería un conjunto de signos que, ordenados en base a un cierto código, contiene y aloja un significado. Leer ese texto consistiría en manejar el código en el que fue escrito y, echando mano de él, develar o despertar el significado del que es portador. Las cosas no son, sin embargo, tan sencillas.

de la libertad de las gentes. En vez de hacer esfuerzos por uniformar un modo de ver las cosas, las sociedades toleran y estimulan que cada uno procure ser fiel a sí mismo, a su origen, a su etnia, a su religión o a su orientación sexual. Una de las manifestaciones más intensas e interesantes del fenómeno que menciono es el multiculturalismo, la idea de que cada individuo está atado a una cierta cultura cuyos signos identitarios y cuyas creencias debiéramos respetar a ultranza.

Pues bien, basta relacionar las concepciones del acto de leer que hemos venido realizando –el acto de leer como una interpretación que se forja al interior de un paradigma que es incommensurable con respecto a cualesquier otro– para darse cuenta de las consecuencias que esas concepciones producen en el ámbito público. ¿Acaso, como a veces se ha sugerido, muchas formas de la racionalidad contemporánea no serían más que imposiciones etnocéntricas de una cultura respecto de la otra? ¿No será entonces que ciertos libros que tenemos por mejores que otros –los grandes libros, por decirlo así, de la cultura occidental– equivalen a

formas encubiertas de dominación cultural, nada más que ciertas formas de leer que han logrado imponerse sobre otras? Si, como hemos visto insinúan esos puntos de vista, los textos son mudos hasta que un lector los despierta, y si este lector depende de un horizonte del que no puede escapar, ¿cómo entonces podríamos decir que hay textos mejores que otros, novelas, cuentos y ensayos que merecen ser leídos y otros que en cambio no?

El punto de vista que insinúan esas preguntas, cuyo origen hemos analizado en general, socava hasta cierto nivel los conceptos y las suposiciones sobre los que se erige buena parte de las instituciones que hoy día orientan la vida colectiva. Si ese punto de vista fuera cierto, si efectivamente el acto de leer es un acto de imposición de un sentido a un texto, imposición de sentido que se efectuaría desde una cierta comunidad interpretativa cuyo valor no podemos juzgar, entonces un conjunto de prácticas que todavía realizamos y tenemos en alta estima, como la universidad, por ejemplo, carecería de todo fundamento. Sometidas a lo que pudiéramos llamar la prueba del *modus ponens* (¿cómo debe ser la práctica de leer un texto para que nuestras instituciones tengan sentido y no sean un simple engaño?), ese conjunto de exageraciones respecto del acto de leer se revelan erróneas.

Porque ocurre que la universidad es una institución que, con todos sus problemas, se ve a sí misma como destinada a atesorar y transmitir el saber de su tiempo, el que se encontraría depositado y expuesto en los textos, cualquiera sea su soporte, y es convicción de la universidad que esos textos nos dicen algo que es independiente de nuestro horizonte interpretativo y que, por lo mismo, contamos con un criterio para saber qué textos son buenos y cuáles malos, qué libros importan y cuáles son, en cambio, prescindibles, qué lecturas son correctas y cuáles son incorrectas. En otras palabras, la universidad y la escuela, por nombrar dos instituciones parecidas, reposan sobre un puñado de convicciones que están muy lejos de esa descripción de la lectura que he hecho en sus rasgos más gruesos y que hoy día se ha vuelto tan popular: la universidad y la escuela creen, como lo creyeron los enciclopedistas, los mismos que

quisieron juntar el saber de su tiempo en un texto escrito, para transmitirlo, que los seres humanos, al margen de nuestro horizonte y nuestro origen, tenemos un entendimiento común que nos permite acumular y transmitir el conocimiento y que esa transmisión se efectúa en los textos, los que, así, no son un mero artificio para desplegar la interpretación, sino un lugar donde el conocimiento y la racionalidad se ejercitan.

Afortunadamente, en las mismas disciplinas que, como hemos visto, relativizan el acto de leer hasta casi transformarlo en una mera asignación de sentido han surgido voces que, si no retoman los ideales de la *Enciclopedia*, tienden a hacerlos más plausibles de lo que creíamos.

En la filosofía de la ciencia, desde luego, las imágenes que popularizó Thomas Kuhn –las comunidades científicas viendo cosas distintas aunque miraran para el mismo lado– han sido poco a poco sustituidas, en la obra de Hasok Chang o Roberto Torretti, por una imagen más amable, según la cual los científicos se esfuerzan, todos en conjunto, en busca de la coherencia de sus respectivas visiones, dice Chang, y donde cada paradigma no está encerrado en sí mismo sino que se comunica con los demás, gracias, agrega Torretti, a la arena movediza del lenguaje humano. Los textos y los conceptos enseñan estos puntos de vista, siguen teniendo un valor común para todos quienes participan del entendimiento humano, aunque lo hagan desde culturas distintas. Incluso la filosofía del lenguaje –que, como hemos visto, tanto contribuyó a radicalizar la comprensión relativista del acto de leer– ha mostrado cómo la cultura humana se parece no a un conjunto de ciudades incomunicadas sino, para usar una imagen de Wittgenstein, a una ciudad vieja con calles nuevas donde cada barrio, por decirlo así, tiene su idiosincrasia y su fisonomía, pero con algunas cosas en común con otros que los hacen ser parte de la misma ciudad.

Es verdad, la cultura humana no se parece del todo al mundo que soñó Borges en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* o Bolaño en *La literatura nazi en América*: una realidad real modelada por la imaginación de la lectura. Si así fuera, ninguno de los quehaceres intelectuales que se apoyan en la

autoridad de un texto, desde la teología al derecho, tendría efectiva realidad; pero tampoco se parece a ese libro abierto para todos que soñaron D'Alembert o Diderot. El mundo de hoy, y el acto de leer, consisten en un esfuerzo permanente por abrirse paso a lo que pensaron otros como única forma de alcanzar, paradójicamente, la propia identidad. Y el único camino para alcanzar eso es el de enseñar una y otra vez, con porfía incansable, a las nuevas generaciones a manejarse con habilidad en la arena movediza del lenguaje humano, en la confianza de que, debajo de ella, y a pesar de todas las apariencias, existe un piso firme en el que algún día, y siquiera por momentos, podremos posar nuestros pies. ▀

Carlos Peña es abogado, doctor en Filosofía y rector de la Universidad Diego Portales. Se ha convertido en uno de los columnistas de actualidad más influyentes de Chile.

V I T U P U I A S D M F B H B R L W
S C H A R T I E R F T A E R A A R T
U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R
I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I
E T X C U E T O C F G H C O O T D L
A U Y U M A C X
E Y U M O S B F
S O G E L D P V
T H I R H Y R M
A I T V I E O E
I T N Y A H D T
G R E Y C R O S



B I N N S

H O R T E Y L I T N S G H
E B R T U I G R R T H I H Y B M K A
S D F G H E O G U I T U Y R T M I T
S S O G E L D V I L L O R O I T R R
T H I I O K H C H Á V E Z C E M G U
D I T V I E L E O F X G H E R T U I
T N Y A H S T D F G H X Y U M A C F
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G
H B I V E S Z S O G E L S D F G H A
R T U I T R R T H I H Y B M A S D E
G H E M G U I T U Y G E L S D F G S
I T N Y A H S T D F G H Y U M A C F
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G
H O R T E U I T S O G E L S D F G H
E B R T U I T R R T H I H Y B M K A
N O T H B A B C H M D I A E V E T H
G O O R T Y U O S E N D I T K L I O

Un berenjenal de palabras

Roberto Merino

Hace unos años le escuché decir a Rafael Gumucio que en Chile siempre había alguien traduciendo *La tierra baldía*. La observación no es exagerada: recordando atentamente me doy cuenta de que siempre he conocido a traductores ad honorem de Eliot, tipos cuyo motivo principal no tiene que ver con la publicación de sus trabajos, sino simplemente con el ejercicio de hacerlos. Uno de ellos llegó incluso a traducir aquellos versos que Pound eliminó de la versión original. Otro nunca ha terminado su traducción por no dar en castellano con la equivalencia exacta del verso *the river's tent is broken*. Es extraño, pero *La tierra baldía* opera entre nosotros como un libro iniciático, una especie de catalizador espiritual. Todo lo que cuando jóvenes entendimos –inconscientemente o a tientas– como poesía lo ratificamos en los sucesivos espejismos de sus páginas.

Insisto en que es extraño que, teniendo nuestra propia y radiente tradición poética, los chilenos manifestemos una secreta afinidad con la obra de Eliot, en cuyas invocaciones encontramos fluidez y claridad. Eliot no parece haber tenido alguna clase de relación con Chile, salvo por el hecho de haberse encontrado en una comida con Gabriela Mistral en Londres el año 45 o 46. La situación fue desastrosa: la Mistral no hablaba inglés, y como Eliot le cayó péjimo se puso a hablar a toda velocidad en un castellano taponeado de localismos, logrando

que la traductora hiciera agua. Fue una agresión directa.

Pienso en estas cosas con el propósito de presentar a Niall Binns, porque no es difícil imaginar que a Binns le interesan los fenómenos asociados a la traducción: las zonas de intersección que pueden surgir entre una lengua y otra, tanto como las barreras imposibles de sortear. Niall Binns, inglés que vive en España, no solo se ha dedicado en los últimos años al estudio y/o difusión de tres poetas chilenos inevitables –Parra, Lihn, Teillier–, sino que sus propios poemas los escribe en castellano.

Es posible que la dificultad de expresarse en un idioma ajeno termine siendo un aliciente para el proceso creativo, una manera de objetivar las intuiciones poéticas. Es posible que las ideas que se tienen sobre la poesía –que a veces funcionan como trampas– prosperen estrictamente «en el seno de la lengua materna» y sea necesario «desembarazarse» de ellas para encontrar un camino en un berenjenal de palabras.

Beckett se cambió, a mediados de los años cuarenta, del inglés al francés, precisamente porque en inglés no podía evitar hacer poesía, mientras que el francés le proporcionaba la posibilidad de escribir sin estilo. En un caso distinto pero equivalente, Adolfo Couve se decidió a pasar de la pintura a la literatura porque le resultaba muy fácil pintar y muy difícil escribir. Niall Binns ha dicho que con el cambio de lengua puede experimentar la sensación de ser otro, de contar con una

segunda personalidad. Más allá de la evidencia que puede mostrar el pasaporte, un mismo sujeto no sería tal cuando ha logrado entender profundamente una lengua extranjera. Me interesaría, en este sentido, averiguar si Niall Binns sueña en castellano o en inglés. Como fuere, algo adelanta sobre sueños en uno de sus poemas: «A la mierda tu miedo de quedarte dormido / soñar sueños freudianos / freudianamente interpretados / y volver a soñar el horror de tus interpretaciones».

Cambiar de país, cambiar de lengua, cambiar de oficio o de estado ontológico: los escritores se complican la vida. Eliot fue lo que entre nosotros se llama un transplantado, un norteamericano reformateado en versión británica, al igual que Henry James, quien había hecho algún intento de transplantarse en París (y en el francés), pero que terminó encontrando un suelo más espeso y fértil en Inglaterra. Aun así, según Pritchett, cuando se sentía contento en Londres exclamaba: *Je suis absolument comme chez moi!* (¡me siento como en casa!).

Para mí, Niall Binns era inicialmente un nombre impreso en las portadillas de algunas ediciones recientes de los poemas de Nicanor Parra. El primero en hablarle brevemente sobre él fue mi amigo Neil Davidson, poeta y traductor inglés radicado en Ñuñoa. Le pregunté a Davidson cómo lo había conocido y me contestó: «Lo vengo siguiendo a causa de una serie de coincidencias: ambos somos ingleses con nombres escoceses,

ambos escribimos en castellano y, por último, ambos nacimos en 1965». A propósito: Davidson acaba de terminar una traducción al castellano de *El naufragio del Deutschland*, de Hopkins, empresa lingüística de una complicación total (debo decir que, probablemente a causa de su trasfondo católico, la poesía de Hopkins en castellano tiene resonancias de los versos más oscuros de Gabriela Mistral).

Leer los textos de Niall Binns sobre Nicanor Parra es una experiencia favorable y recomendable. Nosotros tenemos a Parra demasiado encima y muchas veces nos enredamos en los conceptos derivados de la obra de quien habla con nuestra propia habla. Binns tiene un notorio talento para organizar en un flujo cerrado aquello que vislumbramos como un universo caótico.

Me da la impresión de que, más allá de los doctorados y de su permanencia en el mundo académico español, el interés de Niall Binns por Parra, por Lihn, por Teillier tiene como origen la gratuidad total y el entusiasmo que surge al descubrir un pequeño mundo oculto en medio de un berenjenal de palabras. □

Parra y sus precursores

Niall Binns

[PARRA AND HIS PREDECESSORS]

PALABRAS CLAVE: Nicanor Parra, Federico García Lorca, Walt Whitman, Franz Kafka, Aristófanes

KEYWORDS: Nicanor Parra, Federico García Lorca, Walt Whitman, Franz Kafka, Aristophanes

Cada escritor crea a sus precursores. Así, por lo menos, lo afirmaba Borges en su ensayo de 1951 «Kafka y sus precursores», al reflexionar sobre la sensación que tenía, como lector, de haber reconocido la voz de Kafka en diversos textos de siglos anteriores. Le resultaban kafkianos, por ejemplo, la «ilustre» paradoja de Zenón, relatada por Aristóteles, pero también un apólogo del prosista chino del siglo IX Han Yu, dos parábolas religiosas de Søren Kierkegaard, un poema de Robert Browning, y un par de cuentos de Léon Bloy y lord Dunsany. No todos estos textos –apuntaba Borges– se parecen entre sí, pero los une la idiosincrasia kafkiana que se palpa en cada uno. Sin Kafka, no existiría esa unión. Llegaba Borges así a su célebre conclusión: «En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable; pero habría que tratar de purificarla de toda connotación polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro».

Harold Bloom, en su libro *Genious [Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares]*, 2003], festeja este ensayo de Borges, aunque su propia teoría sobre la ansiedad de la influencia ha ido por rumbos diametralmente opuestos. Bloom mismo lo señala: «Borges era un idealista literario a ultranza que creía que las polémicas y las rivalidades no desempeñaban papel alguno en el

drama de la influencia, cosa con la que yo no estoy de acuerdo». Ahora bien, reconoce que «Borges bien podría ser el único en su género, pues sus precursores escribieron en inglés y en alemán, y él, en español. De Quincey, Chesterton, sir Thomas Browne, el inevitable Edgar Allan Poe, pero también Robert Louis Stevenson, Walt Whitman y Kafka influyeron con más fuerza en la obra de Borges que Cervantes y Quevedo». Bloom se sorprende de esa «unicidad» de Borges –como un escritor que dialoga primordialmente fuera de su propia tradición– pero para un escritor latinoamericano, o al menos para un escritor del Cono Sur, ese eclecticismo de lecturas y precursores tal vez sea el pan de cada día. A fin de cuentas –lo decía Oliverio Girondo–, «en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérri mo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla». Capaz, digamos, de digerir todo tipo de lecturas sin tener que nutrirse de una imponente y a fin de cuentas asfixiante tradición única.

Las polémicas y las rivalidades «locales» de Borges carecen de importancia porque sus precursores no solo argentinos sino también hispanoamericanos y españoles eran de peso ligero: un Rubén Darío cuyo legado modernista «se hallaba a las once y tres cuartos de su vida» («Ultraísmo»,

Los imitadores de Lorca fueron legión pero ese primer libro de Parra va más allá de la imitación. Por supuesto, allí están los tics lorquianos de rigor, la flora y la fauna, la luna y los ángeles, las piedras preciosas y las repeticiones tipo «luna luna», pero en Parra esta estilización lorquiana se subvierte. La incorporación de la comicidad, de un habla brutalmente coloquial y de personajes comunes y corrientes choca con el lirismo de los romances del poeta español.

1921), un Leopoldo Lugones explorador pero definitivamente menor, un Ricardo Güiraldes con su gaucho de cartón piedra, y una tradición española esclerotizada desde la época de Cervantes y Quevedo, no podían suscitar en él ansiedades de la influencia o necesidades parricidas. La generación de los que Saúl Yurkievich llamaba los «fundadores» –y hablo ahora exclusivamente de la poesía– cambiaría todo eso. En Chile, ya se sabe, Huidobro, de Rokha y sobre todo y siempre Pablo Neruda eran precursores temibles, precursores de un peso indudablemente pesado. La ansiedad de la influencia, las estrategias de leer mal, desplazar y matar a los padres locales era ineludible para poetas más jóvenes como Nicanor Parra. El hecho de que su marca registrada –porque funciona, de verdad, como una marca registrada– empiece con el prefijo «anti» es sintomático de un trauma y de un reto. Hay un crítico, Iván Carrasco, de la Universidad Austral, que ha llegado a construir toda una teoría sobre la esencia oposicional de la antipoesía. Existe, según Carrasco, en cada antipoema la reescritura transgresora de un determinado modelo textual

o extratextual preexistente, mediante un proceso de imitación, luego inversión, luego satirización de ese modelo. Es una manera de tomar muy en serio el aspecto «anti» de la obra de Parra. Ahora bien, hacer hincapié en lo oposicional, que es –por supuesto lo es– tan importante en Parra, puede conducir a lecturas limitadas, empobrecedoras; puede llevar al lector a un callejón sin salida, a una búsqueda obsesiva del enemigo, del rival. ¿A quién está atacando el antipoeta *aquí*, cuál es el modelo que está desconstruyendo? Es una buena manera de olvidarse de la complejidad de la obra de Parra.

En una entrevista de 1969, Mario Benedetti le contó a Nicanor Parra que había oído decir que su poesía era «anti-Neruda». La respuesta es, me parece, fundamental para comprender a Parra:

Neruda –dice– no es el único monstruo de la poesía; hay muchos monstruos. Por una parte hay que eludirlos a todos, y por otra, hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si esta es una poesía anti-Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía anti-todo, pero también es una poesía en la que resuenan todos estos ecos; de modo que no sé si es realmente justo decir que en la actualidad la antipoesía se puede definir exclusivamente en términos de Neruda.

La antipoesía se escribe contra los precursores pero también con los precursores. Los elude y a la vez los integra. Yo quisiera examinar, esta tarde, la naturaleza dialogante y no discutidora de Parra, en un primer momento a través de cuatro escritores que él ha nombrado explícitamente como precursores durante las primeras etapas de su obra, de 1937 a 1954. Me refiero a Federico García Lorca, Walt Whitman, Franz Kafka y Aristófanes. Añadiré a ellos un quinto precursor, apenas mencionado por Parra, de esos años fundacionales. A continuación, hablaré brevemente de un precursor clave de Parra: la poesía popular, de raíz chilena y española. Por último, me referiré a los escritores anglosajones con los que dialoga Parra en su estancia de dos años en Oxford, entre 1949 y 1951.

Cuatro precursores fundacionales (y uno más)

La poesía de Federico García Lorca se divulgó en Chile por primera vez con la publicación en 1934 de la *Antología de poetas españoles contemporáneos* de José María Souvirón, pero fue después del fusilamiento y la conversión en mártir del granadino en agosto de 1936 cuando la moda de Lorca –mejor dicho, la moda del *Romancero gitano*– se extendiera entre los jóvenes chilenos, en Óscar Castro, en el joven Gonzalo Rojas («Romance del poeta muerto») y por supuesto en el autor de *Cancionero sin nombre*, que ganó el Premio Municipal de Poesía en 1938. Parra se arrepintió casi en seguida de este libro, en el que había intentado –según sus propias palabras– «aplicar a Chile el método que Lorca había hecho suyo en España». Los imitadores de Lorca fueron legión pero ese primer libro de Parra va más allá de la imitación. Por supuesto, allí están los tics lorquianos de rigor, la flora y la fauna, la luna y los ángeles, las piedras preciosas y las repeticiones tipo «luna luna», pero en Parra esta estilización lorquiana se subvierte. La incorporación de la comicidad, de un habla brutalmente coloquial y de personajes comunes y corrientes choque con el lirismo de los romances del poeta español. En cierta medida, creo que *Cancionero sin nombre*, un libro anterior a la llegada oficial de la «antipoesía», es la obra de Parra que mejor se amolda a los esquemas teóricos de Iván Carrasco. Allí está la homologación al modelo lorquiano, su inversión mediante un lenguaje antilírico y luego la distorsión satírica. Ahora bien, me interesa más lo que hizo Parra con Lorca que contra Lorca. Encontró en él la consagración de una poesía narrativa, de una poesía que a veces entregaba la voz a sus personajes, de una poesía que sabía combinar aspectos de la vanguardia –la imaginería surrealista– con la claridad expresiva, pero lo más importante, lo verdaderamente fundamental de Lorca para Parra, fue su dignificación de la poesía popular. El romance popular de raíz oral, por muy retocado y estilizado que fuese, se había convertido –en manos de Lorca– en una materia digna de ser leída como poesía culta. Esta es la lección clave de Lorca para Parra, pero el hechizo del *Romancero*

duró poco. La que sería, después, una de las pruebas de fuego de la antipoesía sería implacable con Lorca. Así no se habla en castellano...

Los fundadores de la poesía hispanoamericana moderna, y podemos empezarlos con Rubén Darío, surgían de un páramo, pero cada uno de ellos tenía, no quizás como padre temible y autoritario sino como un modelo para emular, a Walt Whitman, que era la prueba en carne viva de que en América podía existir una gran poesía. Allí está la verdadera obsesión que tenía con Whitman Darío, que le dedicó un soneto de *Azul...* sin saber más de él de lo que contaba en una crónica José Martí. En las «palabras liminares» de *Prosas profanas*, Darío miraría sus manos de marqués y se declararía incapaz de dedicar un poema a un Presidente de la República, agregando entre paréntesis: «(Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman.)». Whitman, que por supuesto había escrito poemas lamentando la muerte del presidente Abraham Lincoln, seguiría acompañando a Darío a lo largo de su obra. Allí está, en la diatriba del nicaragüense contra Estados Unidos, o contra el Presidente de la República de Estados Unidos de 1905, «A Roosevelt»: «¡Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman, / que habría que llegar hasta ti, Cazador!». Allí está también, en su homenaje a Estados Unidos de 1906, «Salutación al Águila»: «Bien vengas, oh mágica Águila, que amara tanto Walt Whitman». Es que Darío quería ser el Walt Whitman del sur, un Walt Whitman no demócrata sino aristócrata.

También quiso ser Whitman el joven Borges. Según Guillermo de Torre, llegó a España en 1919 «ebrio de Whitman». Él mismo lo diría décadas más tarde, en una autobiografía en inglés –«I tried my hardest to be Walt Whitman»– y se le notaba en su primer poema, un «Himno al mar» publicado el último día de ese mismo año de 1919. Pero Whitman estaría allí siempre, acompañándolo, el más grande quizás en el séquito de precursores foráneos de Borges. Whitman fue, a la vez, el único poeta citado en la obra magna de

Así frustrado, Parra tuvo una revelación: «Un día, contemplando su fotografía, reparé en las graves barbas. Justo ahí le pillé el lado flaco: Whitman no tenía humor. Era un saco de papas. Entonces me bajé del carro».

Vicente Huidobro, cuyo personaje Altazor era «aquel que todo lo ha visto, que conoce todos los secretos sin ser Walt Whitman, pues jamás he tenido una barba blanca como las bellas enfermeras y los arroyos helados». Como poeta de América, poeta de las cosas y poeta de la totalidad, Whitman era el paradigma también para los dos Pablos chilenos. De Rokha declararía con su humildad habitual que «el continente americano ha producido dos estilos en la literatura: el de Walt Whitman y el mío. Pero Walt Whitman recuerda el versículo de la Biblia y el gran barroco monumental mío no recuerda a nadie». Neruda, por su parte, se empapó de Whitman primero de segunda mano —a través de Carlos Sabat Ercastén— en *El hondero entusiasta*, y luego con renovado y exaltado entusiasmo a partir de *Canto general*.

Si todos los demás se buscaban en Whitman, ¿cómo no iba a hacerlo Parra? Él mismo lo ha dicho en numerosas entrevistas, el «torrente volcánico tanto lingüístico como de imágenes» de Whitman, su versolibrismo, su soltura, su incorporación en la poesía de «gran cantidad de materiales», de un lenguaje más democrático y de «pequeñas historias», fueron elementos que no podían menos que deslumbrarlo, sobre todo en los dos años que pasó en la Universidad de Brown estudiando mecánica avanzada entre 1943 y 1945. Allí, en una serie de poemas publicada más tarde con el título de *Estudios retóricos* —o *Estudios respiratorios*—, escribió «un sinnúmero de poemas bajo la influencia de Whitman», pero poco a poco se dio cuenta —así lo dice en sus entrevistas— de que era incapaz de acceder a la grandiosidad «wagneriana» del norteamericano

o de reproducir su «personaje heroico»: «... los personajes —dice— empezaban a deshacerse y el héroe se transformaba imperceptiblemente en un antihéroe». Así frustrado, Parra tuvo una revelación: «Un día, contemplando su fotografía, reparé en las graves barbas. Justo ahí le pillé el lado flaco: Whitman no tenía humor. Era un saco de papas. Entonces me bajé del carro». Este diálogo con el precursor Whitman me parece significativo. Los poetas fundadores de la América española se buscaban y se encontraban en Whitman. Parra, en cambio, que ha rechazado siempre los proyectos poéticos fundacionales, tuvo que rechazarlo para encontrar su voz.

El tercer gran precursor que ha reconocido Parra es Kafka, a quien leyó por primera vez, seguramente, en Estados Unidos en inglés, y cuya presencia se palpa en la antipoesía en la intensidad agobiante de las atmósferas, en los rasgos de antihéroe de los personajes, y en el humor. Kafka sería fundamental, sobre todo, en los primeros antipoemas, escritos por Parra después de su regreso a Chile, entre ellos «La trampa», «Los vicios del mundo moderno» y «La víbora», que fueron antologados por Hugo Zambelli en 1948 en *13 poetas chilenos*. Como ha señalado Parra, «el hablante lírico de los antipoemas es pasivo, porque a él le ocurren cosas, no más; el sujeto es una especie de proyección del sujeto kafkiano, que es una hoja en la tormenta, una víctima». Al comienzo de esta charla me referí al ensayo de Borges «Kafka y sus precursores». Borges había firmado en 1938 la traducción de una recopilación de cuentos de Kafka, *La metamorfosis*, y el fantasma del escritor de Praga está presente, sin duda, en los relatos que empezó a escribir en la década de los cuarenta. Diría más tarde: «Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosamente y inútilmente de ser Kafka. Hay uno, titulado “La biblioteca de Babel” y algún otro, que fueron ejercicios en donde traté de ser Kafka» («Un sueño eterno», *El País*, 1983).

En 1945 Parra empieza a escribir sus antipoemas, Borges publica la edición definitiva de *Ficciones* y Ernesto Sabato la reseña en la revista *Sur*. Kafka estaba en el aire: «Si se compara alguno de los laberintos de *Ficciones* con los de Kafka

—decía Sabato— se ve esta diferencia: los de Borges son de tipo geométrico o ajedrecístico, como los problemas de Zenón, y producen una angustia intelectual que nace de una absoluta lucidez de los elementos puestos en juego; los de Kafka, en cambio, son corredores oscuros, sin fondo, inescrutables, y la angustia es una angustia de pesadilla, nacida de un absoluto desconocimiento de las fuerzas en juego. En los primeros [los laberintos de Borges] hay elementos a-humanos, mientras que en los segundos [los de Kafka] los elementos son —quizá— simplemente humanos». Según Sabato, los personajes de Borges no son seres de carne y hueso: son «títere[s] simbólico[s] que obedece[n] ciegamente —o lúcidamente, es lo mismo— a una Ley Matemática; no se resiste[n], como la hipotenusa no puede resistirse a que se demuestre con ella el teorema de Pitágoras; su belleza reside, justamente, en que no puede resistir». En Kafka, en cambio, la Ley inexorable que rige el universo es infinitamente ignorada; los personajes de Kafka «se angustian porque sospechan la existencia de algo, se resisten como se resiste uno en las pesadillas nocturnas, luchan contra el Destino; su belleza está, justamente, en esa resistencia, que es vana». No cabe duda de que Parra está más cerca, aquí, de Kafka (y de Sabato) que de Borges. La angustia de los antipoemas es más pesadillesca que intelectual, sus personajes son de carne y hueso en sus contradicciones y su resistencia. Si son pasivos, como defiende Parra, es porque están obligados a ella, porque su resistencia, su lucha contra el Destino, sus pataleos, no les sirven para nada. Ahora bien, a diferencia de Borges y Sabato, Parra va a rescatar de Kafka no solo la atmósfera de pesadilla y el antihéroe, sino también el humor.

El cuarto de los grandes precursores reconocidos por Parra es Aristófanes, maestro de la comicidad desacralizadora, a quien descubrió a su llegada a Oxford en 1949. En su entrevista con Benedetti lo llamó «uno de mis antepasados más remotos» y es la segunda figura clave en la articulación de la tercera parte de *Poemas y antipoemas*. Recordemos que la sección comienza con «Advertencia al lector», cuya última estrofa dice lo siguiente:

Los pájaros de Aristófanes
enterraban en sus propias cabezas
los cadáveres de sus padres
(cada pájaro era un verdadero
cementerio volante).

A mi modo de ver
ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
¡y yo entierro mis plumas en la cabeza
de los señores lectores!

Parra alude precisamente a una obra de Aristófanes, *Las aves*, que el grupo teatral universitario The Balliol Players estaba representando en Oxford en el verano de 1949, es decir, en los meses en que Parra llegó a Inglaterra. Por otra parte, al año siguiente el anciano catedrático Gilbert Murray publicaría su traducción de *Las aves*.

Siempre he pensado que «Advertencia al lector», que es un texto anómalo en la obra de Parra —un texto lleno de alusiones eruditas—, anticipa la oposición a los tres grandes padres chilenos que se articularía más abiertamente en «Manifiesto», en la condena a «la poesía de pequeño dios / la poesía de vaca sagrada / la poesía de toro furioso». En «Advertencia al lector», Parra nos presenta la figura del teólogo Sabelius, un «humorista consumado» que se convierte en un modelo para el antipoeta por haber «reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad» y por haber sido, en consecuencia, excomulgado. ¿No se está refiriendo a la Santísima Trinidad de los tres grandes, instalados aún en su Olimpo poético? ¿Y no sucede lo mismo con su rechazo a la tríada de «la palabra arcoiris», «la palabra dolor, / la palabra torcuato», y la intención de sustituirlas por un vocabulario de sillas, mesas, ataúdes y útiles de escritorio? Y por último, cuando menciona a su precursor Aristófanes, ¿no está aludiendo implícitamente al trío trágico de Esquilo, Sófocles y Eurípides, los tres rivales cuyas obras fueron el blanco constante de las parodias del gran dramaturgo cómico? Para Aristófanes, Esquilo, Sófocles y Eurípides; para Nicanor, Huidobro, De Rokha y Neruda... Los pájaros de Aristófanes «enterraban en sus propias cabezas / los cadáveres de sus padres». La imagen nos remite nítidamente a una noción del respeto por la tradición

A veces pienso que la poesía chilena, aturdida por el brillo de tantos poetas extraordinarios surgidos de sotétón en el siglo XX, se ha cerrado sobre sí misma, atentísima a su ombligo, como si fuese un mundo totalmente autónomo dentro de la poesía de lengua española. Como si no interesara nada más en la lengua.

inmediata, pero Parra la rechaza: lo que interesa no es una tradición que va alimentándose de generación en generación. Lo que hace falta más bien es romper el círculo vicioso de los estetas, escritores que escriben para otros escritores. Lo que hace falta es enterrar las plumas en la cabeza de los señores lectores. El arma para hacerlo es el humor; el modelo, el humor antipoético de Aristófanes.

Así es, entonces, el mapa de influencias que Parra ha consagrado y autorizado en sus entrevistas a lo largo de las décadas. Dos precursores frustrados: Federico García Lorca y Walt Whitman; y dos precursores fecundos: Franz Kafka y Aristófanes. Pero hay una voz que falta para entender a Parra en sus años de formación. Es la voz que se encuentra detrás de los que son, me parece, los poemas más logrados del primer Parra, anterior a los «antipoemas».

Cuando llegó a Guadalajara en 1991 para recibir el Premio Juan Rulfo, un periodista mexicano preguntó a Parra con quién se quedaba: con Ramón López Velarde o con Octavio Paz. Él respondió, sin pensarlo demasiado, que con López Velarde y en seguida lo lamentó. ¿Para qué definirse por uno o el otro? Era, sin embargo, inevitable quizás su respuesta. La relación de Parra con López Velarde ya fue intuida por Jorge Teillier cuando confesó, en 1968, que lo que más le interesaba de la obra de Parra no eran los antipoemas, sino «los poemas como “Es olvido”

y “Hay un día feliz”, en donde había una chilenidad esencial, un encanto y humor soslayado, a veces solo alcanzado por López Velarde en sus poemas provincianos».

López Velarde, como Parra en los poemas mencionados, vuelve en su obra al mundo «lárico» de la infancia y la adolescencia provincianas. Como el propio Teillier más tarde, ambos poetas habían emprendido ese viaje arquetípico de la modernidad: de la provincia a la gran ciudad. En el primer libro del mexicano, *La sangre devota*, en poemas como «Del pueblo natal», «A la gracia primitiva de las aldeanas» o «Domingos de provincia», el yo articula una oposición previsible –la oposición de siempre– entre la pureza del mundo pueblerino y la corrupción y alienación de la urbe. *La sangre devota* es de 1916, pero los poemas citados fueron escritos en la primera década del siglo. Por eso, el segundo libro de López Velarde, *Zozobra*, publicado en 1919, ofrece una perspectiva radicalmente distinta. Han pasado por el poeta y su provincia natal no solo el paso natural del tiempo, sino la Revolución. El mundo de la infancia y la adolescencia no se ha perdido; ha sido arrasado, y la destrucción real e ideal expulsa al poeta definitivamente del mundo anhelado. De ahí el poema de López Velarde «A las provincianas mártires», sobre las muchachas de la aldea que prefirieron suicidarse antes de caer en manos de los soldados enemigos; y otro poema, «Las desterradas», sobre las que tuvieron que huir del pueblo y fueron obligadas a reanudar su vida en la capital. De ahí, también, el distanciamiento y la ironía de otro poema del libro, «No me condenes...», que está íntimamente vinculada con el poema «Es olvido», de Parra. Comparten los dos textos un tono coloquial interrumpido por giros, adjetivos e imágenes sorprendentes, y una lógica que raya a veces en el absurdo; comparten también la figura de un sujeto poético que ha dejado hace tiempo la provincia, que vuelve ahora a ella burlándose de la ingenuidad pueblerina, pero que al mismo tiempo añora ese mundo que ha perdido, y se ve forzado a enfrentar, con sentimiento de culpa, sus recuerdos de una antigua novia, o amiga, llamada María: María, la «novia triste», en el poema del mexicano; María, la «joven triste y pensativa» en el del chileno.

Empieza así el poema de López Velarde:

Yo tuve, en tierra adentro, una novia muy pobre:
ojos inusitados de sulfato de cobre.
Llamábame María; vivía en un suburbio,
y no hubo entre nosotros ni sombra de disturbio.
Acabamos de golpe: su domicilio estaba
contiguo a la estación de los ferrocarriles,
y ¿qué noviazgo puede ser duradero
entre campanadas centrífugas y silbatos febriles?

El yo de López Velarde busca en los ferrocarriles una excusa inverosímil –inaceptable para el lector– en un intento de justificar su decisión de antaño de romper con María, pero el sentimiento de culpa no lo deja en paz, le hace hurgar en el pasado, y le trae con nitidez el recuerdo de la noche de la ruptura; recuerda que «María se mostraba incrédula y tristona» y que «yo no tenía traza de una buena persona», y en el tiempo presente de la enunciación la imagina sentada en el sillón, pendiente aún del ulular de los trenes. «¡Perdón, María! –implora–. Novia triste, no me condenes...».

Si el mundo provinciano de López Velarde fue golpeado por la revolución, el de Parra sufrió el gran terremoto de 1939, un acontecimiento que tuvo un impacto inmediato en su poesía, en el soneto «La mano de un joven muerto» y en una rimbombante «Epopeya de Chillán». Dos años después, en 1941, Parra ya barajaba como título para un nuevo libro *Dos años de melancolía*, y Tomás Lago incluyó en su antología *Tres poetas chilenos* los poemas láricos «Hay un día feliz», «Se canta al mar» y «Es olvido», a la mitad del cual el terremoto se insertaba como paréntesis: «La conocí en mi pueblo (de mi pueblo / sólo queda un puñado de cenizas)». El mundo de la adolescencia quedó arrasado también para Parra. En «Es olvido», la ironía que matiza y sabotea la nostalgia llega, sin duda, más lejos que en López Velarde, pero la misma incomodidad de un sujeto poético endurecido por la urbe, la vergüenza que siente por el hecho de haber amado a una ingenua aldeana y de haberse conmovido con la noticia de su muerte, boicotean sus esfuerzos por negar la relación: «Juro que no recuerdo ni

su nombre, / mas moriré llamándola María». Si hubo relación entre los dos, fue mínima, insiste el yo, porque «nunca / fue para mí otra cosa que una amiga. / Nunca tuve con ella más que simples / relaciones de estricta cortesía, / Nada más que palabras y palabras / y una que otra mención de golondrinas». Y si la relación llegó, en algún momento, a una intimidad mayor, ¡cuidado!: «Puede ser que una vez la haya besado», pero «¡Quién es el que no besa a sus amigas!». El entramado textual que monta el yo para ocultar su pasado de adolescente cursi y sensible hace agua por todas partes en lapsus, lagunas e inconsistencias flagrantes. Al final del poema, los esfuerzos y el ocultamiento se hunden. La ironía palpable en los tópicos y las hipérboles, y la conciencia de estar incurriendo en la cursilería, no logran disipar la emoción del final:

Hoy es un día azul de primavera,
creo que moriré de poesía,
de esa famosa joven melancólica
no recuerdo ni el nombre que tenía.
Sólo sé que pasó por este mundo
como una paloma fugitiva:
la olvidé sin quererlo, lentamente,
como todas las cosas de la vida.

Esta nostalgia de Parra –aprendida en López Velarde– tiene escasa continuidad en su obra posterior. Ahora bien, la ambigüedad y las contradicciones del personaje poético anuncian ya esa compleja, contradictoria voz que será una de las constantes básicas de la antipoesía. Es una voz que Parra encontró en López Velarde, quien fue, como ha dicho Octavio Paz en su libro *Cuadrivio*, uno de los primeros poetas modernos de la lengua, sobre todo si se entiende como un atributo central de la modernidad poética la distancia crítica: «... la mirada que se mira, el saber que se sabe saber». López Velarde fue, en otro sentido también, un modelo para Parra. Paz diferencia la búsqueda poética de lo «popular» en López Velarde de la de poetas españoles como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca y Rafael Alberti. «Cualquiera que sea nuestra opinión» sobre estos españoles –dice Paz–, «no creo

que nadie pueda ver en sus poemas algo que se parezca al lenguaje popular.» Esta diferencia es clave, y ha separado durante largas décadas los rumbos de la poesía española y la hispanoamericana. Dice Paz:

El llamado lenguaje popular de la poesía española no viene del habla del pueblo sino de la canción tradicional; el prosaísmo de López Velarde y de otros poetas hispanoamericanos procede de la conversación, esto es, del lenguaje que efectivamente se habla en las ciudades. Por eso admite los términos técnicos, los cultismos y las voces locales y extranjeras. Mientras la canción a la manera tradicional es una nostalgia de otro tiempo, el prosaísmo enfrenta el idioma del pasado con el de ahora y crea así un nuevo lenguaje. Uno acentúa el lirismo; el otro tiende a romperlo. (...) La canción nos lleva a otros tiempos; el poema que intenta López Velarde abre la conciencia al tiempo real. Operación violenta, pues el hombre, que vive en el tiempo y que quizás solo sea tiempo, cierra los ojos y nunca quiere verlo, nunca quiere verse.

Visto así, se puede entender de qué manera López Velarde sirvió para que Parra dejase atrás el legado de Lorca, para que buscarse una forma de lo *popular* más moderna, más urbana, más propia del siglo XX; en fin, más suya. Por supuesto, abandonaría muy pronto la melancolía y la cursilería del mexicano, pero armado del legado doble –Lorca y López Velarde–, afianzado en su búsqueda de una poesía popular, dramática, irónica, crítica, prosaica y conversacional, ya se estaba preparando –después del breve idilio con Whitman– para el salto definitivo hacia los antipoemas.

Interludio español. La teoría de la indeterminación y la tradición popular

Si Lorca «dignificó» la poesía popular de la tradición oral en *Romancero gitano*, Parra hizo lo mismo, hasta cierto punto en *Cancionero sin nombre*, pero sobre todo a raíz de la poesía de raigambre oral que publicó después del éxito conseguido con *Poemas y antipoemas* en 1954. El hecho de que su libro siguiente, publicado cuatro años más

tarde, fuese *La cueca larga* es toda una declaración de propósitos, un intento de anular el abismo que había dividido tradicionalmente la poesía «culto» de la «popular». Parra ha vuelto periódicamente a las formas populares, en *Coplas de navidad (antivillancico)* de 1983, en poemas como «El huaso perquenco», «La venganza del minero» y «Amor no correspondido» de *Hojas de Parra* (1985) y en las «Coplas de San Fabián» de 2004.

En su entrevista con Benedetti, en 1969, Parra afirmó que había estudiado «más o menos detenidamente la obra de los poetas populares chilenos del siglo XIX, y ya hace unos veinte o veinticinco años que llegué a la conclusión de que lo más importante de la poesía chilena del siglo XIX estaba en la poesía popular, a pesar de que Chile no ha producido todavía un *Martín Fierro*». En los años treinta Antonio Acevedo Hernández había publicado una antología de esos *cantores populares chilenos* del XIX, poetas y peones que «por causa de su posición social, vivieron y murieron en la más total indiferencia». Estos poetas, que supieron «reunir la carne y el alma de la raza» mejor que los poetas cultos de la época, no tenían –según Acevedo Hernández– «ninguna semejanza», ni de fondo ni de forma, con los poetas populares de España. Los cantores chilenos tenían una «sensibilidad propia»: sus cantos eran narrativos y dramáticos, y nunca líricos; no estaban en la «infancia intelectual», como se decía de la poesía popular española, porque pese a su ignorancia y su analfabetismo «sus concepciones denotan la ironía –que no es fruto infantil– y una malicia innata para reírse de los acontecimientos más serios». Por otra parte, no eran poetas pasionales como los andaluces. Más bien, «esos gritos desesperados de pasión (...) les parecían a nuestros cantores indignos de un hombre que no debe quejarse por nada». Por otro lado, la forma métrica usada por los cantores fue la décima de pie forzado, no el romance de los españoles y de los estudiosos del Romancero como Julio Vicuña Cifuentes. De hecho, los poetas populares chilenos «casi nunca compusieron romances».

Mediante sus incursiones en la poesía popular, Parra ha impulsado una revisión a fondo de su exclusión del canon poético. Si el mismo Parra

publica libros de poesía «culto» y poesía «popular», si su poesía culta está cargada de elementos presentes en la popular, resulta evidente que las categorías y esquemas de antes han dejado de servir. De ahí, también, que él mismo haya reivindicado la figura «de un poeta que es una transición entre la poesía popular y la poesía culta chilena, que es Pezoa Véliz», y que haya comentado que «muchas veces se ha dicho que si Pezoa Véliz hubiera vivido un poco más, habría sido el autor de los *Antipoemas*». Así Parra ha ido reescribiendo el canon, ensanchándolo con la presencia de sus precursores populares, y revelando en el proceso una tradición antipoética de la que sería él la culminación.

En su entrevista con Benedetti, Parra señaló la importancia que representaban para él –siempre a posteriori– escritores medievales de distintas tradiciones como Boccaccio, Chaucer y François Villon. Es llamativo que no se refiera a los escritores medievales españoles, aunque de la literatura española sí señala a Cervantes y Quevedo, y a Bécquer como una presencia posible en *Canciones rusas*. Lo que me interesa comentar aquí son las relaciones de Parra con la tradición española. Cervantes y Quevedo son, sin duda, los antecedentes españoles que cita con mayor frecuencia. Ahí están, juntos con Kafka, Chaplin y Chéjov, como modelos de la verdadera seriedad, la cómica, que defiende en su discurso en homenaje a Neruda de 1962. De la literatura española del siglo XX –con la excepción de Lorca, y alguna alusión dispersa a Valle Inclán o Antonio Machado– apenas hay huellas en la obra de Parra. Por supuesto, como siempre, hay que recordar que la guerra civil española rompió los lazos entre la poesía chilena y la española y sospecho que sería difícil, hoy, señalar a un solo chileno que haya leído con pasión y provecho a un poeta español posterior a la generación del 27. Puede, a raíz de 2666, que se esté leyendo a Leopoldo María Panero. A veces pienso que la poesía chilena, aturdida por el brillo de tantos poetas extraordinarios surgidos de sopetón en el siglo XX, se ha cerrado sobre sí misma, atentísima a su ombligo, como si fuese un mundo totalmente autónomo dentro de la poesía de lengua española. Como si no interesaría nada más en la lengua.

Parra no imitó a esos escritores sino que se reconoció en ellos, en su mirada de microscopio, su mirada de cámara con el obturador abierto, y también, ¿por qué no?, en ese humor inglés –tan distanciado, analítico, irónico– que tanto tiene que ver, paradójicamente –en sus formas oblicuas, en su ingenio– con el humor popular chileno.

Decía Borges que cada escritor *crea* a sus precursores. En Madrid en 2001 lo hizo Parra magistralmente, mostrando sus conocimientos de la tradición española y mostrándose fiel, a la vez, al principio de la incertidumbre de Heisenberg que invocó en el trámido y a ratos curioso documental *Retrato de un antipoeta*. «Nos sentimos observados –decía entonces–; El camarógrafo perturba al actor... No se puede observar la realidad porque el observador afecta a la realidad. Lo que se observa es la realidad observada, es decir, perturbada.»

Lo que se vio en el Círculo de Bellas Artes en la primavera de 2001 era la realidad de Parra observada por un público español altamente embelesado, para el que el antipoeta desplegó una tradición hasta entonces desconocida de precursores peninsulares. Parra comentó en esa charla que, después de su fascinación inicial por Aristófanes, en la época de *Poemas y antipoemas*, se había dado cuenta de que lo que hacía falta era combinar la comedia de Aristófanes con la tragedia de Esquilo. «Evidentemente –continuó– esto no es ninguna novedad, ya fue realizado a las mil maravillas primero en España, con *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que es anterior a Shakespeare. De manera entonces que los aportes de la antipoesía no son tales, ustedes ven que ya aquí existió un antipoeta, existió la antipoesía de *La Celestina*, y también la antipoesía de la novela picaresca.» A continuación, después de celebrar la mezcla de lo cómico y lo trágico de Shakespeare,

decía que no quería que su última palabra de la noche fuese de Shakespeare. El observador español iba modificando al observado. El observado estaba afirmando su lugar en la tradición española y quería que la última palabra fuese de Gonzalo de Berceo. Citó los siguientes versos:

Era un simple clérigo, pobre de clerecía,
dicié cutiano missa de la Sancta María;
non sabié decir otra, diciéla cada día,
más la sabié por uso que por sabiduría

declarando, a continuación: «Porque mi poeta predilecto último es el Gonzalito. La palabra humor también tiene que ver con él, con la diferencia de que el humor de él es el humor supremo». Y luego, al hablar de las coplas que estaba escribiendo en esos tiempos, señaló que «en cierta época pensaba que el género de la poesía popular en idioma español por antonomasia era la déclima», y escogió como muestra un ejemplo no de la tradición chilena del XIX sino de Nicolás Fernández de Moratín, del XVIII español:

Admiróse un portugués
de ver que en su tierna infancia
todos los niños de Francia
supieran hablar francés.
«Arte diabólica es»,
dijo, torciendo el mostacho,
«que para hablar en gabacho
un fidalgo en Portugal
llega a viejo y lo habla mal;
y aquí lo parla un muchacho».

Este interés por España no era fortuito, declaraba Parra, sino el fruto de sus investigaciones recientes en el mundo de las coplas: «... he recuperado hasta este momento unas cien coplas que al principio pensé que eran chilenas, pero escarbando en lo chileno siempre se llega a lo español, así como cuando escarbamos en lo español necesariamente llegamos a lo grecolatino».

Cada poeta crea a sus precursores, cada poeta modifica nuestra concepción del pasado. En el lenguaje hablado, en el humor, en la vitalidad de la poesía popular Parra encuentra sus raíces y

proyecta sobre ellas su prestigio antipoético, y al hacerlo cambia la tradición canónica de la poesía chilena, de la poesía de lengua española.

Los precursores silenciados de Oxford

En una entrevista de 1966, una periodista le preguntó a Nicanor Parra si era sentimental. Contestó lo siguiente: «Ciento por ciento. Como todo latino que se estime. Claro que trato de controlarme. En Oxford aprendí que emocionarse es una falta de educación. Suspirar en público, por ejemplo, significa que se es extranjero (algo imperdonable, por cierto). Bostezar, en cambio, es signo de distinción. El bostezo es la piedra angular de la llamada flemá británica. Los ingleses bostezan en voz alta a la hora de los postres y se estiran voluptuosamente como gatos, aun en presencia de la propia reina madre». Los lectores imaginarios de «Advertencia al lector» se habían quejado precisamente de eso: «En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza»; y ya en los años sesenta, en «Una corbata para Nicanor», Pablo Neruda recordaría que «éste es el hombre / que derrotó / al suspiro / y es muy capaz / de encabezar / la decapitación / del suspirante».

Lo cierto es que en sus años en Inglaterra, mientras estudiaba en la Universidad de Oxford con el prestigioso astrofísico Edward Arthur Milne, Parra buscaba una poesía despojada de sentimentalismos egocéntricos y centrada en el estudio del individuo como «objeto de análisis psicológico». Las miradas del poeta y del científico debían fundirse. Así se lo explicaba a su amigo Tomás Lago, en una carta firmada en Oxford en noviembre de 1949:

El arte no puede ser otra cosa que la reproducción objetiva de una realidad psicológica y ese fin no se consigue tratando de mostrar solo aquello que se considera revestido de cierta dignidad. Un poema debe ser una especie de corte practicado en la totalidad del ser humano, en el cual se vean todos los hilos y todos los nervios, las fibras musculares y los huesos, las arterias y las venas, los pensamientos, las imágenes y las sensaciones, etc., etc. (...) Estoy convencido de que el poeta no tiene el derecho de interpretar, sino simplemente de describir fríamente; él debe ser un ojo que mira a través de un

microscopio en cuyo extremo pulula una fauna microbiana; un ojo capaz de explicar lo que ve.

Los años de Oxford enfrentaron a Parra con las exigencias de Edward Arthur Milne, pero también con la lectura de escritores británicos. Cuesta saber cuáles eran, exactamente, esas lecturas, sobre todo porque las «Notas al borde del abismo», cuya publicación fue anunciada por Enrique Lihn en 1951, y que deben de haber consistido en reflexiones y apuntes de lectura recogidas en cuadernos durante los años de Oxford, nunca aparecieron. En alguna entrevista Parra ha mencionado el impacto que le provocó la lectura del octavo de los *Holy Sonnets* (sonetos sagrados) del poeta metafísico del siglo XVII John Donne: «Death, be not proud, though some have called thee / mighty and dreadful, for thou art not so» (Muerte, no seas orgullosa, por mucho que te hayan llamado poderosa y temible, porque no es cierto). Asimismo, debe de haber leído en esos años a John Keats, cuya «Ode to a Nightingale» se colaría más tarde en la majestuosa «Defensa de Violeta Parra»: «Yo no sé qué decir en esta hora / La cabeza me da vueltas y vueltas / como si hubiera bebido cicuta / hermana mía», reescribiendo así el inicio de la oda de Keats: «My heart aches, and a drowsy numbness pains / my sense, as though of hemlock I had drunk». De todos modos, es de suponer que la mayoría de las lecturas de Parra en Oxford haya sido de poetas de la época. Ya hablaremos de algunos de ellos.

De todos modos, si cuesta saber qué es lo que leía Parra en Oxford, cuesta saber, por otra parte, cuáles son los poemas que él escribió en Oxford. Lo sabemos con cierta seguridad, me parece, en el caso solo de cinco: «Preguntas a la hora del té», de la primera sección de *Poemas y antipoemas*; «Advertencia al lector» y «Soliloquio del individuo», de la tercera; «Conversación galante», del libro *Versos de salón de 1962*; y «1930», que fue publicado por primera vez en *Obra gruesa*, en 1969.

En «Advertencia al lector», Parra enumera una serie de comentarios de lectores imaginarios presos del desconcierto:

«¡Las risas de este libro son falsas!,
argumentarán mis detractores

«Sus lágrimas, ¡artificiales!»

«En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza»

«Se patalea como un niño de pecho»

«El autor se da a entender a estornudos»

Conforme: os invito a quemar vuestras naves,

Como los fenicios pretendían

formarme mi propio alfabeto.

«¿A qué molestar al público entonces?»

, se preguntarán los amigos lectores:

«Si el propio autor empieza por desprestigar
sus escritos,

¡Qué podrá esperarse de ellos!»

En estos versos, me parece, se palpan las lecturas anglosajonas de Parra. Allí está, por ejemplo, la presencia implícita de Ezra Pound, que hizo algo parecido —con el mismo tono irónico— en su poema «Salutation the Second»: «Observe the irritation in general: / “Is this”, they say, “the nonsense that we expect of poets?” / “Where is the Picturesque?” / “Where is the vertigo of emotion?” / “No! his first work was the best”. / “Poor Dear! he has lost his illusions”». (Observad la irritación generalizada: / «¿Es esto —preguntan— el sinsentido que esperamos de los poetas?» / «¿Dónde está lo Pintoresco?» / «¿Dónde el vértigo de la emoción?» / «¡No! Su obra anterior era mejor.» / «¡Pobrecito! Ha perdido sus ilusiones»). Posiblemente, junto con Pound, estaba en «Advertencia al lector» también William Carlos Williams, que en 1923, en su prefacio al libro *Spring and All*, se imaginaba así las protestas de un hipotético lector: «I do not like your poems; you have no faith whatever. You seem neither to have suffered nor, in fact, to have felt anything very deeply. There is nothing appealing in what you say but on the contrary the poems are positively repellent. They are heartless, cruel, they make fun of humanity. What in God's name do you mean? Are you a pagan? Have you no tolerance for human frailty? Rhyme you may perhaps take away but rhythm! why there is none in your work whatever. Is this what you call poetry? It is the very antithesis of poetry. It is antipoetry (...).» (No me gustan tus poemas; careces completamente de fe. Es como si no hubieras sufrido, como si no hubieras sentido nada con profundidad. No hay nada atractivo en lo que dices. Al contrario, los poemas son repelentes.

No tienen corazón; son crueles, se burlan de la humanidad. Por Dios, ¿qué quieres decir? ¿Eres acaso un pagano? ¿No toleras la debilidad humana? Se puede prescindir de la rima, ¿pero del ritmo? No hay nada de ritmo en tu obra. ¿Tú llamas a esto poesía? Es la antítesis de la poesía. Es antipoesía). Quizá lo fundamental aquí, más allá de la alusión a la antipoesía, es señalar la importancia que tenía, tanto para Pound como para William Carlos Williams, el contacto con el lector, algo central en las búsquedas antipoéticas de Parra.

Intuyo que las lecturas más influyentes que hizo Parra de la literatura anglosajona fueron de tres escritores notoriamente analíticos y antisentimentales. En primer lugar, por supuesto, era imposible que Parra no leyese en Inglaterra a Eliot, que era el poeta y crítico por excelencia en esos años. En su carta a Tomás Lago de 1949, aludió a él cuando mostraba su rechazo a «los pensadores proféticos estilo T.S. Eliot». Lo cierto es que el antólogo Víctor Castro, al incluir algunos antipoemas en su antología de 1953, aseveraba que «cuando Nicanor Parra vuelve de su viaje a Europa, nos entrega una poesía de ensayo, de insospechable humor inglés, donde Elliot [sic] mal digerido destruye todo lo “chileno” que se había señalado en su primera producción». Las huellas más directas de Eliot en la antipoesía se hacen palpables, sin embargo, solo en 1962, con la publicación en *Versos de salón* del poema dialogado «Conversación galante», que reescribe no la tradición de cuadros rococó de Jean-Honoré Fragonard y otros, sino un poema dialogado de Eliot, titulado igualmente, pero en francés, «Conversation galante», y que reescribe a la vez un tercer poema dialogado, «Autre complainte de Lord Pierrot» del franco-uruguayo Jules Laforgue, un poeta que fue tan importante para Eliot en las primeras décadas del siglo XX como lo fue en Argentina para Leopoldo Lugones y en México para López Velarde. El juego sofisticado y galante del poema de Laforgue se convierte en una sofisticación distanciada y gélida en Eliot. En Parra el diálogo entre el hombre y la mujer, a la vez que conserva la incomunicación y la frialdad de Eliot, se despoja de todo resto de galantería y se hace común, cotidiano; el salón burgués se sustituye por un dormitorio cualquiera; y se reemplaza el lenguaje culto por el habla de todos los

días. El microscopio antipoético nos muestra, con precisión escalofriante, a su fauna: la pequeña y banal historia de una infidelidad sin pasión, un adulterio rutinario que nada tiene que ver, por ejemplo, con la transgresión apasionada de los adulterios de Neruda, «que se aman con verdadero amor / sobre lechos altos y largos como embarcaciones». Así va la «Conversación galante» de Parra, reescritura de una reescritura:

- Hace una hora que estamos aquí
 Pero siempre contestas con lo mismo;
 Quieres volverme loca con tus chistes
 Pero tus chistes me los sé de memoria.
 ¿No te gusta la boca ni los ojos?
 - Claro que sí que me gustan los ojos.
 - ¿Pero por qué no los besas entonces?
 - Claro que sí que los voy a besar.
 - ¿No te gustan los senos ni los muslos?
 - ¡Cómo no van a gustarme los senos!
 - Pero entonces, ¿por qué no reaccionas?
 Tócalos, aprovecha la ocasión.
 - No me gusta tocarlos a la fuerza.
 - ¿Y para qué me hiciste desnudarme?
 - Yo no te dije que te desnudaras.
 Fuiste tú misma quien se desnudó:
 Vístase, antes que llegue su marido.
 En vez de discutir
 Vístase, antes que llegue su marido.

Aparte de Eliot, estadounidense establecido en Inglaterra, W.H. Auden, inglés emigrado a Estados Unidos antes del comienzo de la Segunda Guerra, era el poeta más reputado en las islas británicas a mediados del siglo XX. En 1962, en su discurso de bienvenida a Neruda, como doctor honoris causa en la Universidad de Chile, Parra recitaría diez cuartetos de un poema de Auden sin explicar por qué, pero después de sentenciar que «el hombre contemporáneo (...) no puede sentirse bien, no puede respirar a todo pulmón, no puede florecer en todo el esplendor de su cuerpo y de su espíritu sino cumpliendo sus deberes de hombre contemporáneo». Ese poema de Auden, titulado «Spain», había sido publicado en 1937 (en inglés) en el quinto número de la revista *Los Poetas del Mundo Defienden al Pueblo*

Español, que editaban en París Neruda y la inglesa Nancy Cunard. Parra, al llegar a Oxford y encontrarse con ese poema, habrá recordado por supuesto el impacto que tuvo la guerra civil en Chile, la conmoción producida por la muerte de Lorca en la sociedad chilena y en su propia obra, y habrá recordado el regreso a Santiago de un Neruda transfigurado por los horrores de la guerra, y ya comprometido plenamente con la lucha antifascista. «Spain», el más imponente poema sobre la guerra civil de un escritor anglosajón, no tiene nada que ver con la exaltación testimonial de *España en el corazón*. La pasión de la lucha se convierte en el texto de Auden en una especie de análisis de la historia de Occidente como un proceso dialéctico que desembocaba ineludiblemente en la lucha decisiva que tenía lugar en España.

Esta capacidad de encapsular la historia de Occidente en un breve puñado de estrofas debe de haberle servido a Parra, en sus años de Oxford, a la hora de abordar dos de sus proyectos poéticos más ambiciosos: «Soliloquio del individuo», que muestra la historia del ser humano de la caverna al presente, y «1930», que une en una especie de anuario poético acontecimientos históricos ocurridos ese año en diversas partes del mundo. Pero quizás la lectura culminante aquí —y es la última que mencionaré en este recorrido de los precursores de Parra— no fue la de Auden, sino la del amigo íntimo de Auden, Christopher Isherwood, junto al cual había abandonado Inglaterra para ir a Estados Unidos en enero de 1939.

Deben de haber impactado en Parra las palabras inaugurales de «A Berlin Diary (Autumn 1930)», que es el capítulo inicial de *Goodbye to Berlin*, la novela que escribió Christopher Isherwood a raíz de los años que vivió en Alemania (en compañía de Auden): «I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking. Recording the man shaving at the window opposite and the woman in the kimono washing her hair. Some day, all this will have to be developed, carefully printed, fixed» (Soy una cámara con el obturador abierto, totalmente pasiva, registrando, sin pensar. Registrando al hombre que se afeita en la ventana de enfrente y la mujer del quimono que se lava el pelo. Algún

Así es, entonces, el mapa de influencias que Parra ha consagrado y autorizado en sus entrevistas a lo largo de las décadas. Dos precursores frustrados: Federico García Lorca y Walt Whitman; y dos precursores fecundos: Franz Kafka y Aristófanes. Pero hay una voz que falta para entender a Parra en sus años de formación.

día todo esto tendrá que ser revelado, cuidadosamente impreso y fijado en el papel).

En «Mil novecientos treinta», un poema escrito el año 50 (según la fecha proporcionada por Parra tanto en *Obra gruesa* como en la antología posterior *Poesía política*), Parra respondió al diario de Berlín de Isherwood con su propia versión de ese año, adoptando la misma metáfora para expresar la aspiración registradora y disecciónadora de su labor como (anti)poeta: «Yo sólo soy una cámara fotográfica que se pasea por el desierto / Soy una alfombra que vuela / Un registro de fechas y de hechos dispersos / Una máquina que produce tantos o cuantos botones por minuto (...) / Registro todos y cada uno de los actos humanos. / (...) / Yo no disminuyo ni exalto nada. / Me limito a narrar lo que veo».

Lo que me interesa de estos «precursores» anglosajones es el hecho de que Nicanor Parra no los nombre. Los grandes escritores crean a sus precursores, pero también, a veces, por motivos estratégicos, los anulan. El precursor autorizado de los años de Oxford fue siempre Aristófanes. En las últimas décadas, el intensísimo y fascinante diálogo con Shakespeare, que ha dado a luz *Lear, rey & mendigo*, publicado en esta casa, en la Universidad Diego Portales, se ha proyectado hacia atrás, y Parra ha hablado de sus encuentros shakespereanos a mediados de siglo. Sospecho que la razón del silenciamiento de esos otros precursores británicos y norteamericanos es la siguiente. Parra quisó

evitar que lectores y críticos descalificaran su obra como una mera imitación de los escritores anglosajones, en la línea de las palabras ya citadas de Víctor Castro sobre el «Elliot mal digerido» que supuestamente se hacía oír en sus antipoemas. Lo que sucede, en realidad, es que Parra no imitó a esos escritores sino que se reconoció en ellos, en su mirada de microscopio, su mirada de cámara con el obturador abierto, y también, ¿por qué no?, en ese humor inglés –tan distanciado, analítico, irónico– que tanto tiene que ver, paradójicamente –en sus formas oblicuas, en su ingenio– con el humor popular chileno. Pero eso –que los chilenos sean los ingleses de Sudamérica y los ingleses los chilenos de Europa– es, como dicen, otra historia...

La ironía supone un distanciamiento con respecto al tema, personaje o acontecimiento tratado y ese distanciamiento –tan central en Parra– parecería ser un rasgo peculiar, en el mundo de lengua española, del humor chileno. El escritor costarricense Isaac Felipe Azofeifa, que vivió en Chile en los años treinta y participó en el movimiento vanguardista del «runrunismo», publicó en la revista *Repetitorio Americano* un ensayo titulado «Chile, país de humor», en el que destacaba el talante intelectual y objetivizante del chileno, un «frío observador» que «punza a menudo la realidad con un filo estilete irónico». Azofeifa, que publicó su ensayo en 1935, el año de las primeras publicaciones de Nicanor Parra, ofrece una contraposición entre la gravedad (léase «solemnidad») y la seriedad (léase «verdadera seriedad») que se ciñe perfectamente a la actitud de Parra. La cita es larga, pero enjundiosa:

Las cosas pueden ser tomadas en grave o en serio. Grave es el ridículo hombre, sin perspectiva porque mantiene tan encima de sí mismo lo que sabe o piensa, que el peso de aquello le aplasta como una alta carga, y le obliga a ir sudoroso como burro de indio, y solemne además, convencido de que, si tal es el peso, así de importante es su tarea. ¡Oh suficiencia de los graves!, ¡oh unilateralidad! porque el animal de carga no eleva libre el cuerpo ni la vista: lleva anteojeras. Y pondrá más amor propio que verdad y sinceridad en las cosas, incapaz como es de ver y medir. En serio se toma el mundo cuando, borrándonos frente a él, lo dejamos libre de nosotros mismos, que es libertarnos

a la vez; somos un transeúnte apenas, turistas de un yanquilandismo cósmico; una infinita curiosidad nos mueve, un inagotable interés nos pone en vigilia. Pero tenemos una medida contra las añagazas de la realidad: nos conocemos limitados, crueles, pequeños, ignorantes, y sabemos nuestra ambigüedad tragicómica de animales y dioses. Contra el engaño inminente tenemos la sonrisa: hemos visto el irónico gesto del mundo; sabemos que más cerca del error que de la verdad estamos. Esta medida no ha fallado nunca. Y ponemos un airón de humor en la cima de la realidad conquistada. Así el hombre chileno. Nada escapa de grande o pequeño a este modo de ver. La tonada, la canción popular chilena (la cueca va decidida al encuentro del puro humor), tiene todo el carácter de lo producido en frío, con lo cual el sentimiento queda reducido a un fino temblor interno que corre todo el melodioso espinazo. Si canta la pena el huaso, es porque ya hace tiempo se ha librado de ella y queda a salvo el pudor sentimental.

Frente a la gravedad y la solemnidad, allá está la verdadera seriedad del humor chileno, que surge de la capacidad de «ver y medir», es decir, de la conciencia de la pequeñez, la ignorancia y las limitaciones propias (recuérdese en Parra «me límito a narrar lo que veo»; o bien, de «Advertencia al lector», «yo exalto mi punto de vista, / me vanaglorio de mis limitaciones»). Contra el «engaño inminente» el chileno responde con ironía, con humor; y así es como responde Nicanor Parra para ver y medir la realidad que le ha tocado vivir, la realidad de un siglo de guerras, de crisis religiosa, del fracaso cruento de tantas ideologías, de Auschwitz, de Hiroshima y del Gulag. □

Tratado sobre los buitres y Oficio de carroñero destacan en la obra del poeta inglés **Niall Binns**, quien estudió lenguas clásicas en Oxford y tiene un doctorado de la Universidad Complutense. Es crítico literario y editor de obras de Nicanor Parra y Jorge Teillier, entre otros poetas.

This is a high-resolution aerial photograph of the city of Oxford, Oxfordshire, in England. The image shows a dense urban area in the center, characterized by a grid-like street pattern and numerous buildings. Surrounding the city are numerous agricultural fields, some of which are organized into rectangular plots, while others are more irregular. A river, likely the River Thames, flows through the city, with several bridges visible. In the lower-left foreground, there is a large, dark, irregular area, possibly a forest or a large industrial facility. The overall image has a grayscale or monochrome appearance.

Oxford, Oxfordshire, Inglaterra

© 2013 Infoterra Ltd & Bluesky



F O R N

V I T U P U I A S D M F B H B R L W
S C H A R T I E R F T A E R A A R T
U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R
I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I
E T X C U E T O C F G H C O O T D L
A U Y U M A C X F G H C L A E O I T
E Y U M O S B F G M H O R T M I T S
S O G E L D P V I L L O R O I T R R
T H I R H Y R M R S A K H C E M G S
A I G H E S S
T H I I O K H C H F O R N C E M G U
D I T V I E L E O F X G H E R T U I
T N Y A H S T D F G H X Y U M A C F
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G
H O R T U I T S O G E L S D F G H A
R T U I T R R T H I H Y B M A S D E
G H E M G U I T U Y G E L S D F G S
I T N Y A H S T D F G H Y U M A C F
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G
H O R T E U I T S O G E L S D F G H
E B R T U I T R R T H I H Y B M K A
N O T H B A B C H M D I A E V E T H
G O O R T Y U O S E N D I T K L I O

Nadar con Forn

María José Viera-Gallo

Hace poco fui al concierto de la mítica banda británica Happy Mondays en el Teatro Caupolicán. A la salida del recital, ya pasada la avalancha de recuerdos y flashbacks deseados e indeseados, tuve la sensación algo tardía pero a la vez inédita de que esa noche se habían acabado los noventa.

¿Cuándo empezaron los noventa? ¿Cuando mi generación bailó «Aleluya» por primera vez? ¿Cuando los psicotrópicos acabaron con el lamento ochentero? ¿Cuando se acabó la dictadura?

Algunos hechos históricos, especialmente los que nos marcan, tienen finales y principios inciertos. Uno de mis principios inciertos favoritos para contestar a esta pregunta es el siguiente: tengo diecinueve años y alguien me pasa el libro *Nadar de noche*, de Juan Forn. Lo primero que pienso es: «¡Qué título tan zen!». Lo segundo: «¡Qué imagen esa de nadar de noche!». Lo tercero tiene que ver con una duda fonética. ¿Por qué todos los nuevos escritores que tengo en mi velador tienen apellidos que empiezan con F? Forn. Fresán. Fuguet. ¿Cacofonía? ¿Cofradía?

En ese entonces estudio Letras, y quizás por rebeldía o por exceso de amor a los maestros norteamericanos, llámense Capote, Carver, Cheever, también escritores cosidos por una misma letra, la Gran Literatura Latinoamericana me parece un jardín enrejado, resguardado para sus padres y de acceso restringido para sus hijos. No hay nada malo en leer a Borges, Vargas Llosa,

Puig, pero a los diecinueve años quieres, ansías, deshacerte del padre todo talentoso y tenderte en tu cama a charlar con el hijo desconocido. Forn es uno de esos hijos, un hijo que no escribe con la mayúscula de los megadiscursos literarios propios de una Latinoamérica política (no olvidemos que es hijo de la dictadura argentina) o ese YO de poéticas autorreferentes de las denominadas vanguardias, sino con la minúscula propia de las historias íntimas –«realistas», simplifican los críticos–, historias que cuando leí por primera vez me produjeron el mismo impacto que esas fotografías de extraños que uno se encuentra por casualidad en la calle y se queda mirando como si se viera retratado en ellas. Historias, como le dice el fantasma de un padre a su hijo sentados en el borde de una piscina al principio de la noche más larga de sus vidas, que siendo emotivas adoptan sin embargo una posición panorámica en cuanto a las emociones. El cuento al que me refiero, el bello y cristalino «Nadar de noche», sigue encantando a hijos (y padres) conscientes de que ciertas conversaciones solo pueden ocurrir en sueños o en las mejores ficciones, y es evocado ayer y hoy por sus lectores con suspiros emotivos de estrecha complicidad que nos recuerdan que un cuento debería ante todo tener la capacidad de maravillar al lector.

Ciertos escritores, como Forn, y aquí voy a nombrar a otro más viejo pero cuyo apellido también empieza con F, como el Flaubert

de *La educación sentimental*, cuentan además del embrujo con el don y la secreta misión de convertirse sin querer en los intérpretes de una generación. En «El borde peligroso de las cosas», otro de los cuentos del libro, los treinta años son retratados así: «Los pibes con sus computadoras, su música samplleada y sus jueguitos electrónicos. Los cuarentones clavados en su pasado psicobolche o en la new age. Somos el jamón del sándwich: no entendemos nada, nadie nos entiende. Estamos como el pajarito agarrado a la última rama del árbol que crece al borde del abismo».

La ficción de Forn –estos relatos, o sus novelas *Puras mentiras* y *Maria Domecq*– siempre resuena por lo no dicho antes que por lo dicho, por una selección impecable de detalles –Forn es un gran iluminador– que hace que todo suceda sin intenciones programadas, en tiempos muertos, con personajes cuyas vidas aparentemente domésticas se deshacen y rearman en un párrafo. Ahora la pregunta es ¿por qué releer al joven Forn si tenemos al maduro?

Hace poco me compré la nueva edición de su novela debut, hoy acortada al título de *Corazones*, y descubrí algo que en los noventa no sabía. En un mundo sobreexpuesto y sobrevendido como el de hoy, donde la fragilidad humana es una enfermedad casi proustiana, donde todo parece poder superarse, y mal, a través de la vieja ironía posmoderna, el destino incierto de un

chico de trece años semihuérano, como es Iván Pujol, no solo es bienvenido sino necesario. ¿Por qué entregarle las novelas de iniciación a Harry Potter si existen Holden Caulfield o Iván Pujol en nuestro continente? La literatura que resuena más allá de sus tiempos y circunstancias, al menos la que mí me interesa leer y escribir, es justamente aquella habitada por personajes heridos, afectados, héroes románticos clavados en una era postromántica, cuya única misión es no desintegrarse mientras crecen.

Forn creció. Nosotros crecimos con él. Y ojalá podamos envejecer juntos. Me encanta pensar que el niño estrella de las letras argentinas, que escribió libros fundamentales para mi generación, tradujo al español, solo por nombrar una, la desquiciada y bella *Bright's Lights, Big City* de Jay McInerney, y fundó el suplemento cultural Radar, que leo hasta hoy, ahora es un lector y escritor iluminado que vive en la playa y ya no tiene las mismas urgencias vitales y literarias que el joven Forn.

«No tiendo a extrañar lo que dejé atrás porque toda mi vida, incluso mi literatura, mira para adelante», le leo en una entrevista. ¿Hacia dónde mira Forn? Desde luego a su biblioteca. No sé si existe un lector tan apasionado y compulsivo como el Forn maduro. Su ADN de periodista sin embargo también lo lleva a tender el oído hacia la realidad, a todo lo ficticio que se esconde en lo no ficticio, y que, procesado por él, se nos aparece

como acontecimientos extra-meta-subliterarios dignos de ser contados. Con ese sano afán, no sorprende que uno de los más fascinantes libros de crónicas escritos en español que haya caído en mis manos sea suyo.

Ningún hombre es una isla es un collage de crónicas que se leen por separado pero que se engranecen en su totalidad. Más que crónicas a secas, Forn crea microrrelatos en estado zen sobre lo que implica –con toda su imperfección, miseria y rareza– ser creador o rodear a los creadores. La misma confusión que encontrábamos en los anónimos veinteañeros de *Nadar de noche* acá ataca a gente célebre o no tanto cuyas vidas, despojadas de la etiqueta histórica, se nos vuelven escalofriantemente cercanas. Forn consigue el camino inverso al del cronista engolosinado con su objeto; olvidamos que Kafka es el autor de *La metamorfosis* y se convierte en un tipo solitario que camina de noche en compañía de un aun más solitario fan aspirante a escritor que no para de hablarle. Forn tiene una especial empatía con los fans anónimos de otros escritores, con quienes disfrutan de la gloria de otros, quizás porque él mismo, con esa humildad propia de los grandes (y aquí pienso en Bolaño), se siente secretamente lector antes que escritor. Su existencia y su escritura adquieren sentido en función de sus lecturas, un ejercicio de comunicación generoso y humanista que logra el pequeño milagro de que los seres humanos dejemos de ser islas.

El Forn cronista entonces logra algo increíble en su propio lector, que esta vez mi identificación no pase por el reconocimiento de mi propio mundo sino por el descubrimiento del de otros. El efecto es de encontrarte frente al mejor contador de historias que podrías soñar tener en el living de tu casa. Con Forn la conversación no termina en el obsesivo biógrafo de Bellow, o el artista fracasado más famoso de su generación, Ray Johnson, o en la poco conocida Laura Berti, el único amor femenino platónico de Pasolini, o el desencuentro entre Sartre y Houston mientras escriben un guión sobre Freud. La conversación termina cuando Forn recupera algo de su ego y nos habla por primera vez en primera persona sobre un carteo que tiene con una lectora. El tema gira en torno de un médico «que ayuda a morir bien». En esta delicada crónica, la obra de Forn se cierra, o eso creo sentir yo, y sorpresivamente vuelvo a la piscina donde ese padre le contaba al hijo que morir o estar muerto se parecía a nadar de noche.

La idea de la muerte como una perpetuación, un nadar de noche, es una de las imágenes más bellas que tenemos. ▀

Cómo me hice viernes

Juan Forn

[HOW I BECAME FRIDAY]

PALABRAS CLAVE: Harold Brodsky, Isaac Bashevis Singer, Yasunari Kawabata, Miguel Briante

KEYWORDS: Harold Brodsky, Isaac Bashevis Singer, Yasunari Kawabata, Michel Briante

Se podría decir que entré en la literatura por un ascensor. Cuando tenía quince años, y compartía un viaje hasta el noveno piso con un vecino de mi edificio que nos oyó hablar sin parar a dos amigos y a mí del plan de hacer una revista, el tipo nos invitó a los tres a pasar, al llegar a su piso, y nos dio libros, y nos recomendó películas y nos puso discos, y en aquel living a media luz en plena dictadura nos hizo entrar en un mundo en el que James Dean le leía a Marilyn el Ulises de Joyce, Dylan Thomas volvía de su última curda al Chelsea Hotel, Coltrane intentaba llegar con su saxo hasta donde Charlie Parker había comenzado su caída libre, Fitzgerald aconsejaba con su último aliento a Faulkner que huyera de Hollywood, Pollock tiraba pintura como napalm en toda tela que le pusieran delante, Sylvia Plath despertaba de su primer electroschock y Burroughs le daba un balazo en la frente a su esposa jugando a Guillermo Tell en una pensión mexicana.

Creo que ahí empecé a entender la literatura desde adentro, aunque me diera cuenta mucho después. Esa matriz me quedó para toda la vida. He tratado desde entonces de llenarla de otras cosas, de diluirla en mí, mudar de piel, dejarla atrás. Pocas cosas me decepcionan como la

literatura y el cine y la música yanqui de Reagan para acá. Pero igual tengo esa matriz en el ADN, y me delato cada tanto: la exposición muy temprana al American Way deja una impronta que se les nota para siempre a sus víctimas. Hasta el día de hoy me dicen «sos reshanqui para escribir, vos». Me he inoculado toneladas de sangre judía, rusa, japonesa, mitteleuropea, italiana, latinoamericana, en forma de libros de todo tipo, pero me lo siguen diciendo igual. Así que iré al origen del asunto.

Mi padre acababa de casarse con mi madre, o quizás fue antes. Ya trabajaba como ingeniero en la empresa de caminos de mi abuelo: en realidad había querido ser dibujante, pero su padre lo necesitaba ingeniero como él (mi padre era el primogénito), así que mi padre fue lo que dijo su padre. Viene entonces Walt Disney a la Argentina. Sin decirle nada a nadie, mi padre deja en el hotel donde se aloja la comitiva una carpeta con dibujos tuyos: no había un solo diseño propio, eran simplemente acetatos perfectos de las epónimas figuras de Disney. Pero todo en ellas era increíble: el color, el trazo, la continuidad. Y no made in USA sino made in casa por él solito, en sus ratos libres. La gente de Disney le ofreció trabajo bien pago en su factoría de Los Angeles. Mi padre lo mencionó en la mesa familiar esa noche. No hizo

falta que mi abuelo levantara su voz de trueno. Mi abuela, que no era de interrumpirlo nunca, se le adelantó. Mi abuela había nacido en Inglaterra. Era, y se creía, criolla de pura cepa, no había vuelto a Inglaterra más que unas pocas veces de paseo, pero hasta el día de su muerte conservó su pasaporte inglés, como un secreto certificado de pedigrí, como un recuerdo de otra vida.

Mi abuela sabía que mi padre leía la revista *Time* y fumaba cigarrillos norteamericanos y copiaba los gestos de los galanes de las películas norteamericanas. Mi abuela sabía también que una gran amiga de mi madre, casada con un amigo de mi padre, vivía en Los Angeles: vivían bien en Los Angeles, y habían recibido en su casa a mi padre y a mi madre durante su luna de miel. Todo eso lo podía aceptar. Pero que un hijo suyo, ese hijo precisamente (mi abuela tenía algo especial con mi padre: ese cariño callado de las madres que ven lo tremendo que es el padre con el primogénito), que ese hijo se le fuera a vivir a California, al epicentro del mal gusto norteamericano, era sencillamente inaceptable para ella. Le dijo con su voz pacífica de siempre: «Ese país no es para vos, hijo». Mi padre pudo haber tenido la vida de sus sueños trabajando para la Disney, jugando al golf y tomando martinis mirando el atardecer en la costa californiana, y yo me salvé de nacer norteamericano, porque mi abuela le hizo sentir con una sola frase que esa no era una vida para él. Y nunca más se habló del asunto. Mi padre fue ingeniero el resto de su vida. Nunca más dibujó, que yo sepa.

Mientras tanto yo crecí y llegó mi adolescencia, mi rebelión. Empecé a practicar todo lo que a mi padre le daba tirria: el desorden de los sentidos, básicamente. Yo escribía poesía, yo odiaba su utopía de pacotilla, eso que Henry Miller llamó la pesadilla de aire acondicionado. Lo asombroso fue que elegí como guía, como padre espiritual en la construcción de mi utopía, a un tipo que me inoculó la versión alternativa del Mito USA: el desorden de los sentidos American Way. En la Argentina de la dictadura, yo quería ser un beatnik.

El demonio, como sabemos, tiene muchas caras. Uno vuelve la vista atrás y ve cada encrucijada en que se cruzó con él (Kierkegaard decía que el

problema de la vida es que se la vive para adelante pero se la entiende para atrás). El demonio es básicamente un veneno. Para que funcione tiene que haber algo en nosotros que responda a él: el veneno funciona si hace contacto con eso. De manera que reconocemos al demonio cuando ya lo llevamos dentro. Aquel vecino del piso nueve, aquel tipo que nos abría la cabeza a base de libros, discos y películas, era viudo. Era viudo, y además tenía una hija y además era lo que hoy se conoce como un agente cultural de la CIA: un perejil, un buchón, un sorete. La hija era cinco años menor que nosotros y, de un día para el otro, dejó de ser la pendeja amarga y anteojudía que se paraba desafiante de nosotros para decirnos: «Ustedes no son beatniks». Volvió de un verano transfigurada en una beldad que te cortaba la respiración. Mentira; no era tan linda, pero a nosotros tres nos cortaba la respiración: era una morocha argentina.

En un instante vuelvo a ella y al agente de la CIA. Antes hagamos foco en los jóvenes poetas. El otro día, caminando por las callejitas de Villa Crespo en Buenos Aires, vi uno. Estaba en una de las mesas de afuera de un bar, sentado con otro y con un par de chicas que lo escuchaban. Alcancé a oír parte de una frase nomás, ni siquiera las palabras, solo la entonación, pero eso bastó para que sintiera en la espalda el escalofrío de la familiaridad. Como campanadas en mi cabeza resonaron las viejas consignas: «El que quiere nacer debe destruir un mundo», «di tu palabra y rómpete», «si puedes vivir sin escribir, no escribas». Y su perfecto anverso: las horas interminables frente al espejo hasta finalmente ver lo que uno buscaba en su cara y entonces repetirse a sí mismo hasta convencerse: «Soy un gran poeta. Soy un gran poeta. Siento lo que otros no sienten». Las chicas eran feas, el otro pibe de la mesa era de telgopor, pero él, el joven poeta, estaba en otra película: él era Rimbaud definiendo los colores.

Auden lo llama el poeta en ciernes, y es como la definición perfecta. En ciernes: está todo ahí, un envase vacío. El poeta en ciernes es el que cree (como se cree a esa edad, con furia) que poeta no es aquel que meramente escribe versos sino aquel que está llamado a escribirlos. Es el que cree que solo un poeta puede reconocer en otro poeta esa

llamada, porque solo un hermano es capaz de reconocer en otro la marca secreta de su estirpe. Y al mismo tiempo el poeta en ciernes quiere ser único: no único en su especie, porque todo poeta en ciernes quiere pertenecer a la estirpe sagrada. Lo que quiere es ser único en su época, en su país, en su generación, en su barrio: ser un rato aunque sea encarnación solitaria de esa estirpe que da un solo ejemplar por camada. Después viene la vida y entendemos eso que decía Jaime Gil de Biedma: que en la juventud lo que más le interesa a uno de uno mismo es lo que cree tener de único, y con el tiempo descubre que lo más interesante es lo que tiene de común con los demás.

El ruso Joseph Brodsky lo decía a su manera: la primera etapa de un poeta es aprender a ser él mismo, y la segunda etapa es aprender a no serlo. El serbio Charlie Simic dice que el joven poeta es un realista que aún no ha decidido qué es la realidad. El peruano Antonio Cisneros dice que el joven poeta es el rey de los pálpitos: tiene uno por minuto, aunque la mayoría sean errados o los interprete mal (por eso no hay joven poeta que no tenga al menos una estrofa que suene tan asombrosamente bien que no parece suya). El viejo Faulkner dijo, cuando recibió el Premio Nobel, que el que no puede escribir poesía escribe cuentos, y el que no puede escribir cuentos escribe novelas, o que al menos esa era la historia de su vida. Aunque a la hora de los brindis posteriores a su discurso, y ya convenientemente alcoholizado, agregara: «El problema de los jóvenes poetas es que aman su caligrafía como el olor de sus propios pedos». Yo creo que los escritores de hoy, en lugar de guglearse, deberían cada tanto dejar salir de su mazmorra al Joven Poeta Que Fueron. Abrirle el candado, dejarlo corretear un poco entre los muebles, contemplar la suma de defectos que es esa criatura informe que renguea, babea, choca contra todo y no aprende nada de esos golpes, sigue girando en círculos con los ojos desorbitados y una energía loca que da escalofríos de risa y sorna y compasión al escritor, y le sirve para recordar ciertas cosas que necesita recordar, y cuando eso ocurre arrea de nuevo a su mazmorra al Joven Poeta Que Fue y le apaga la luz y vuelve a su silla a escribir como es debido.

El demonio, como sabemos, tiene muchas caras. Uno vuelve la vista atrás y ve cada encrucijada en que se cruzó con él (Kierkegaard decía que el problema de la vida es que se la vive para adelante pero se la entiende para atrás). El demonio es básicamente un veneno. Para que funcione tiene que haber algo en nosotros que responda a él: el veneno funciona si hace contacto con eso. De manera que reconocemos al demonio cuando ya lo llevamos dentro.

Escribir como es debido es, por ejemplo, escribir como escribió en inglés el ruso Brodsky. Ustedes saben que había en San Petersburgo, cuando se llamaba Leningrado, una escuela, que estaba enfrente de una fábrica de armamento, que estaba al lado de un hospital, que pertenecía a una prisión, la prisión más famosa de toda Rusia, Las Cruces, con sus 999 celdas. Y había en Leningrado, en aquellos primeros años de posguerra, un pelirrojo llamado Brodsky, que fue a esa escuela hasta que lo echaron y consiguió trabajo en ese arsenal, de donde fue a dar con sus huesos en aquella cárcel, de donde lo despacharon al pabellón de enfermos mentales de aquel hospital, en donde lo ponían a pasar la noche en camisa de fuerza, luego de empaparlo con una manguera (al enfriarse y contraerse, la camisa de fuerza iba haciendo cada vez más honor a su nombre). Antes lo habían llevado a juicio. Por parásito, por poeta, por judío. En determinado momento del proceso, el fiscal le preguntó: «¿Y a usted quién le dio permiso para decirse poeta?». El pelirrojo Brodsky, que tenía veintiún años, le contestó: «¿Y a usted quién le dio permiso para decirse hombre?».

Lo mandaron a Siberia, por supuesto, pero en términos soviéticos la sacó barata: apenas tres

Auden lo llama el poeta en ciernes, y es como la definición perfecta. En ciernes: está todo ahí, un envase vacío. El poeta en ciernes es el que cree (como se cree a esa edad, con furia) que poeta no es aquel que meramente escribe versos sino aquel que está llamado a escribirlos. Es el que cree que solo un poeta puede reconocer en otro poeta esa llamada, porque solo un hermano es capaz de reconocer en otro la marca secreta de su estirpe. Y al mismo tiempo el poeta en ciernes quiere ser único.

inviernos, y no en un campo sino en una granja colectiva. Después lo dejaron volver a Leníngrado hasta que terminaron cansándose de él y lo expulsaron de la URSS. El pelirrojo Brodsky bajó de un avión en Viena, sin pasaporte y sin una moneda. Las autoridades migratorias le pre-guntaron si conocía a alguien en el país. Brodsky sabía que Auden, el gran poeta inglés, su ídolo absoluto, tenía una casita en algún lugar de las montañas austriacas. Las autoridades migratorias contactaron al viejo poeta y este aceptó encan-tando hacerse cargo del indeseado apátrida. No solo se lo hizo traer y le dio cobijo en su cabaña alpi-na: en setenta y dos horas vertiginosas, le consi-guió papeles y un puesto en una universidad en Estados Unidos y después se lo llevó a Londres, donde lo presentó al mundo en un legendario festival internacional de poesía.

Durante esas 72 horas, las únicas en que estu-vo frente a frente con Auden, Brodsky solo pudo escucharlo en silencio: su inglés (aprendido a so-las en la URSS con un diccionario y una antolo-gía de poesía inglesa hecha jirones, donde había

descubierto a su ídolo) a duras penas le daba para seguir la legendaria, prodigiosa verba de Auden; ni hablar de poder decirle lo que había significado su poesía para él. Un año después, Auden estaba muerto. Brodsky se enteró por los diarios; no ha-bía vuelto a verlo ni a hablar con él. Ese mismo día empezó a escribir en inglés. Los poemas los siguió escribiendo en ruso pero desde ese día em-pezó a escribir prosa en inglés. Cuando se animó a publicarla, resultó ser una verba prodigiosa. Era su manera de hablar con Auden, de decirle todo lo que no le había podido decir en aquellas 72 horas entre las montañas de Austria y Londres. Él mis-mo lo confesó, cuando le dieron el Nobel. Primero citó unas palabras de su maestro («Todo escritor tiene un amigo imaginario»). Después dijo: «Soy un poeta judío, mi lengua es la rusa, pero escribo cosas en inglés que son mi forma de encontrarme con él, para hacer lo único que se puede hacer con un hombre mejor: seguir la conversación. En eso consisten, creo yo, las civilizaciones».

Para que se entienda la cepa de mi virus anglo-americano, déjenme decir que entre mis experien-cias formativas decisivas están el inglés del ruso Brodsky y el inglés del ruso Nabokov. Aunque el inglés de Nabokov me pierde, el de Brodsky me conmueve más, porque es hijo de la austeridad y los obstáculos, porque logra viniendo de ahí estar a la par del inglés para mí más hermoso escrito nunca, que es la poesía y la prosa de Auden. Hay otro judío pobre y apátrida que impregnó como Brodsky el inglés de sonoridad eslava, pero más a la judía en su caso. Me refiero al fauno loco Isaac Bashevis Singer, que es otra prosa en inglés que a mí me pierde. Singer, como sabemos, logró el Nobel escribiendo en ídish, esa lengua definida alguna vez por Heine (que era judío) como «un alemán mal hablado». Había llegado a América desde Polonia en 1935, sin un centavo y sin saber una palabra de inglés, y estuvo veinte años mal-viviendo del cuento por semana que publicaba en el *Forverts*, el diario en ídish de Nueva York. Era un cuentero hasta que un día Saul Bellow leyó «Gimpel el tonto», lo tradujo al inglés, lo publicó en la *Partisan Review* y le cambió la vida para siempre: a partir de entonces, los cuentos de Sin-ger se publicaron simultáneamente en el *Forverts*

en ídish y en el *New Yorker* en inglés. El *Forverts* le pagaba veinte dólares el cuento; el *New Yorker* le daba mil por cada uno.

La leyenda dice que Singer se levantaba todas las mañanas a las siete pero se quedaba hasta cuatro horas rumiando en la cama el cuento que iba a escribir («Puedo ver los Cárpatos desde mi cama, si cierto bien los ojos»); de ahí pasaba a la bañadera donde permanecía una hora más ajustando los últimos detalles y, de ahí, envuelto en una bata rotosa, pasaba a la máquina de escribir, donde en menos de una hora tipeaba de un tirón el cuento, con papel carbónico. Una copia iba para el *Forverts*, la otra para alguna de sus traductoras, que horas más tarde traía el texto en inglés. Singer se abalanzaba entonces sobre las páginas y procedía a corregirlas de tal modo que puede decirse que las reescribía. La dócil traductora pasaba en limpio el texto, con Singer vigilando por encima de su hombro. A continuación venía un breve interludio en la cama y luego texto y traductora partían rumbo a las oficinas del *New Yorker*.

Singer quedó agradecido de por vida a Bellow pero nunca más le permitió acercarse a un cuento suyo; prefería elegir él mismo sus traductoras. Era famoso por atender el teléfono nomás sonaba, incluso cuando estaba enfrascado en sus labores amatorias o literarias, porque por lo general eran llamados de lectores del *Forverts* con alguna buena historia para contarle («¡He visto a Hitler en la cafetería de Finkel y nadie me creel!») o alguna conquista potencial (a los 75 años, after Nobel, lo eligieron uno de los diez hombres más sexies de Estados Unidos; Singer adjudicó el secreto de su éxito a que siempre logró que las mujeres casadas no sintieran culpa «por acostarse con tan poca cosa como yo»). Singer parecía hasta respirar en ídish (sin duda forniciaba en ídish), pero cuando le llegó a su obra el momento de la consagración, de la traducción a otras lenguas, el texto «madre» que exigió que se usara fue la versión en inglés.

El Singer que conocemos quienes lo hemos leído en castellano, francés, alemán, italiano, polaco, ruso, portugués, el Singer que premió la Academia Sueca por hacer inmortal al ídish, es el Singer mejorado o depurado por él mismo en sus autotraducciones al inglés. Como capas de cebolla

asoman en ese inglés los llamados telefónicos de los lectores del *Forverts*, las elucubraciones matinales mirando los Cárpatos desde la cama, las traductoras a las que dictaba correcciones al oído, ella en ropa interior sentada frente a la máquina de escribir, él en camiseta y calzoncillo. Eso es lo que yo llamo tener una entonación, una voz propia. Borges hizo un poco lo mismo que Brodsky y Singer, solo que a la inversa: amó a tal punto el inglés que impregnó el castellano de una sonoridad diferente, inventó un castellano que es hermano del inglés de Brodsky y Singer.

Danilo Kis, el yugoslavo que fue uno de los tipos que mejor entendió a Borges en el mundo, y que tuvo que enfrentar en vida un tribunal por supuesto plagio a Borges, en la Yugoslavia de Tito, explicó en ese tribunal el misterio de la entonación, de la voz propia de Borges: «Además del cruce de información real y seca de encyclopedias con la táctica de contarla como un cuento, lo que uno quiere copiar de Borges es el elemento lírico enmascarado: aspirar a hacer poesía muy silenciosamente con esa táctica. El lirismo suele ser fatal para la prosa, y digamos que yo escribo a máquina para evitar el temblor de la mano, metafóricamente hablando. Pero yo quería ser poeta, me preparé toda la vida para eso, así que cuando descubrí que lo que tenía para decir era en prosa, intenté que mi prosa tuviera al menos algo que tiene la poesía: ser siempre sobre la persona que la está leyendo o escuchando».

A ver si puedo decir esto a la japonesa, porque esa es la etapa que toca ahora en el itinerario, si ya pasamos por los beatniks, los rusos y los judíos. Imaginen esto, en Japón: en medio del acto sexual, un hombre repara en que le ha sacado unas gotas de sangre al pecho de su amada, no entiende cómo. Ella tampoco, cuando él se lo hace ver después del orgasmo: ni siquiera puede localizar el punto de donde salieron esas gotas de sangre. Los labios pueden, si son lo suficientemente suaves, sacar sangre del cuerpo amado sin que duela, más bien al contrario.

Yasunari Kawabata escribió esta escena cuando tenía sesenta y siete años. Cincuenta años antes, acompañaba un día a su amigo Akutagawa a elegir una prostituta por las calles de Asakusa,

el famoso Sexto Distrito, conocido como la letrina de Tokio, porque allí convivían los marginales tradicionales que hacían nido en los alrededores de cada gran templo nipón y la «nueva promiscuidad» que generaba el culto a lo occidental en Japón. Detrás del templo Kanon, cuyos jardines impolutos daban al río, los callejones de Asakusa hervían de varietés, vendedores de pájaros, fabricantes de kimonos, viejos calígrafos, informantes de la policía, geishas impolutas y mendigas prostitutas. Asakusa ofrecía toda la gama conceible de diversiones y perversiones a la japonesa y a imitación occidental. El joven Kawabata lo había pisado por primera vez poco después de llegar a Tokio, a los dieciséis. Había visto morir a sus padres, luego a su única hermana, luego a su abuela y por fin al abuelo que se lo llevó a vivir al campo. En cuanto pisó la ciudad vio, en uno de los mil cafés de Asakusa, rodeado de chicas hermosas, a Tanizaki (que era trece años mayor que él y ya disfrutaba de fama como escritor), y decidió qué quería ser en la vida. Desde entonces vivía en el Sexto Distrito, razón por la cual le resultaba de lo más normal acompañar a su compadre Akutagawa a elegir una prostituta. Lo que le sorprendió ese día fue que su excéntrico amigo llevara el rostro maquillado de blanco, y más aun que ninguna prostituta quisiera irse con él, siendo un cliente altamente apreciado. Hasta que oyó los cuchicheos de las muchachas: creían que Akutagawa era un fantasma. Cuarenta y ocho horas después, el pronóstico se hizo realidad: Akutagawa había calculado cuidadosamente la dosis de veronal para que su cadáver luciera plácido, tal como en los días anteriores empezó a blanquearse la cara para que sus «mariposas de la noche» se fueran acostumbrando a verlo muerto.

Tanizaki diría años después que todos ellos querían escribir lujurioso pero les salía elegíaco, porque estaban hablando de un mundo que moría delante de sus ojos. Cuando dijo «todos» se refería en realidad a cuatro escritores: Kawabata y Akutagawa y él y Kafu. Kafu era el preferido de los otros tres, quizás porque era el más disipado, quizás porque era al que menos le importaba escribir. Kafu se casó una vez, contra el consejo de sus amigos, con una geisha tan disipada como

él. Era pleno invierno y no tenían ni para el fuego del caldero, así que se limitaron a permanecer abrazados, dándose calor. «Cuando se rasgaba alguno de los paneles de papel de las puertas de nuestra habitación, lo cubríamos con las cartas que nos habíamos ocultado hasta entonces el uno al otro, y nos leíamos en voz alta los pasajes más escabrosos, mientras intentábamos que no se colara más frío en la habitación. Puedo dar fe de que ese es un placer que jamás conocerán los que tienen dinero».

Los que tenían dinero en la Argentina de 1980 se iban a Miami, y los que no tenían podían quedarse en Buenos Aires y conocer a Miguel Briante en cualquier bar. Briante fue una versión criolla de Isaak Babel, o de Juan Rulfo. A Briante, como a Rulfo, como a Babel, le costaba muchísimo escribir, pero era como ellos una especie de rey de la palabra: las usaba tan económica como magníficamente. Uno de esos que, al leerlos, uno ve lo relatado y al mismo tiempo ve las recontrajustas palabras con que se lo relata. Babel dijo una vez: «Una frase sale a la luz buena y mala al mismo tiempo. El secreto está en un giro apenas perceptible. Esa actitud con las palabras es la historia de mi vida. Si alguna vez escribo mi autobiografía, se llamará Historia de un adjetivo». Briante era de ese club: un rey de la palabra, un esclavo de la palabra, un enfermo de la palabra. Se pasó la vida intentando dejar el periodismo para poder escribir, y añorando escribir cuando estaba afuera de una redacción. Por suerte dejó un puñado de cuentos que son como si las historias de Odessa de Babel pasaran en el Comala de Rulfo.

Briante llamaba a esos cuentos «los gauchos fumados», porque suceden todos dentro de una mezcla de boliche de pueblo y sala de espera existencial ambientada en la nada que Briante llama lo de Arispe. Lo de Arispe son las últimas luces del pueblo viniendo del centro cuando es de noche: después viene la pura nada, el vértigo horizontal. Uno de esos cuentos de gauchos fumados tiene apenas cuatro carillas. Podría haber sido perfectamente una de las contratapas de Briante, en lugar de un cuento, pero él lo dejó guardado así en una carpeta, no lo publicó en el diario nunca. Transcurre, como no podía ser de otra manera,

en el boliche de Arispe y, para mí al menos, es lo mejor que escribió Briante en su vida: es su identikit, su *ars poetica* y su testamento literario; muestra todo lo que había pensado acerca de la literatura a lo largo de su vida.

Los parroquianos en lo de Arispe están mirando el fuego y viendo historias en las llamas, o usando los dibujos del fuego como excusa para contar una historia. Llega entonces un forastero, deja pasar un rato hasta que los demás se familiarizan con su presencia, y entonces dice: «Me dijeron que acá uno viene y cuenta su historia. Y que se la escucha, me dijeron». Los demás no se la hacen fácil. Siguen en lo suyo hasta que no quedan más que rescoldos del fuego. Recién entonces consienten: «A ver», dice Arispe. El forastero apoya el vaso vacío sobre la barra y dice a los que miran el fuego agonizante: «Que de noche sueño que acá adentro me está creciendo una víbora, y que cada noche se hace más grande y más grande y a mí no me importa y lo único que quiero saber es si cuando de tan grande que sea la víbora yo me muera, lo único que quiero saber es si la víbora vivirá».

Eso es lo de Arispe para Briante. En ese boliche, como en la literatura, no pasa convencionalmente el tiempo; o pasa lejos, que viene a ser lo mismo. En ese boliche puede adivinarse todo lo que representa el ejercicio de la palabra, el rito de contar y escuchar historias: el fuego, que es uno solo, dictando a cada uno una historia diferente, o sirviendo para que cada uno le imprima al movimiento de las llamas la obsesión que lo carcome. Y la víbora, haciéndose cada noche más grande dentro de uno, hasta que uno se decide a ir y contar su historia, en ese lugar donde se la escucha. Uno va a contar su historia para saber cómo termina. Uno va a contar su historia para saber si su historia vivirá. De eso se trata, en el fondo, todo este asunto: de lograr que cuando uno muera la historia que haya contado siga viviendo.

Pero lo que creo que querrán saber ustedes es qué pasó con la morocha argentina y el agente de la CIA, así que procedo. Por ella, por esa morocha argentina, se pudrió la amistad de aquellos tres jóvenes poetas en cíernes. Por ella nos peleamos con su padre también, cuando pescó a uno de nosotros en la cama con su hija y nos echó a

Yo creo que los escritores de hoy, en lugar de guglearse, deberían cada tanto dejar salir de su mazmorra al Joven Poeta Que Fueron. Abrirle el candado, dejarlo corretear un poco entre los muebles, contemplar la suma de defectos que es esa criatura informe que renguea, babea, choca contra todo y no aprende nada de esos golpes, sigue girando en círculos con los ojos desorbitados y una energía loca que da escalofríos de risa y sorna y compasión al escritor, y le sirve para recordar ciertas cosas que necesita recordar.

patadas a todos de su departamento, y puso a su hija pupila en un colegio en Córdoba, y nosotros terminamos el secundario y rumbeó cada uno para su lado.

Cuando ese tipo ya llevaba tiempo largo bajo tierra, y mis amigos de entonces habían devenido uno financista y el otro estanciero y llevábamos treinta años sin vernos, yo me reencontré con ella. Nos cruzamos en Gesell, mi pueblo. Ella había venido por unos días a la costa y me pasó a visitar. Tiene el pelo gris y la cara hermosamente arrugada y es una especie de pachamama, de monja zen, que habla poco pero te la pone con lo poco que dice. Por ella supe que su padre era de la CIA. Nada especial: un perejil nomás, como dije. Técnicamente hablando pertenecía al UCIS, el departamento de extensión cultural que, en cada embajada americana del mundo, solía ser la tapadera de la CIA. Ella no quiso o no pudo averiguar mucho más, y no le era especialmente grato contármelo aunque tampoco le resultaba especialmente amargo (ya se había decepcionado antes con su padre, más precisamente en el

Imaginen esto, en Japón: en medio del acto sexual, un hombre repara en que le ha sacado unas gotas de sangre al pecho de su amada, no entiende cómo. Ella tampoco, cuando él se lo hace ver después del orgasmo: ni siquiera puede localizar el punto de donde salieron esas gotas de sangre. Los labios pueden, si son lo suficientemente suaves, sacar sangre del cuerpo amado sin que duela, más bien al contrario.

momento en que la mandó a Córdoba). Se rio un poco cuando me lo dijo: «Me imagino lo que significa esto para tu enferma relación con lo yanqui». Pero enseguida miró alrededor, esa playa pobre, ese mar marrón pero poderoso, y dejando misericordiosamente atrás a su padre, a esa época prehistórica de su vida y de la mía, barrió el paisaje con los ojos y me dijo: «Y vos, acá, qué onda exactamente».

Yo le conté que en el primer invierno que pasé en Gesell me crucé caminando un día por la playa con un surfer recién salido del agua. Era uno de esos días gloriosos de octubre que te sacan de los huesos el frío del invierno con solo apuntar la cara al sol, cerrar los ojos y dejarse invadir de luz. Pero yo era de la Capital todavía, había bajado a caminar por la playa embutido en un gorro negro y anteojos negros y un camperón de cuero negro que había sido compañero de mil batallas en mis tiempos porteños. El surfer me dijo al verme pasar: «Yo, en Buenos Aires, también era dark». Y agitando sus rastas morochas aclaradas de parafina y dedicándose una sonrisa de un millón de dientes agregó: «Pero acá soy luminoso, loco».

Después de contarle eso le conté de otro día, otro año, hace poquito, que bajé a leer a la playa. Me faltaban menos de treinta páginas para

terminar el libro cuando empezó a levantarse tanto viento que era para irse, pero yo quería terminarlo como fuera, así que me guarecí contra los pilotes de la casilla del guardavidas, con la espalda contra la tormenta de arena, el libro apoyado contra las rodillas y apretando fuerte las páginas con cada mano para que no flamearan. Así estaba, cuando el guardavidas se asomó desde arriba por el ventanuco trasero de la casilla y me dijo: «Eh, escritor, ¿qué leés?». Una biografía, le dije. «¿De quién?» De un escritor, le contesté. El tipo se quedó mirándome con la cabeza asomada por el ventanuco y dijo: «La biografía de un escritor vendría a ser como la historia de una silla, ¿no?».

El mar tiene la capacidad de generar, además de los poemas más horribles, algunas frases bastante inspiradas. Hay quien dice que demasiada cercanía con el mar te lima. A mí me limpia, me destapa todas las cañerías, me impone perspectiva aunque me resista, me termina acomodando siempre, si me dejo atravesar, y es casi imposible no dejarse atravesar. Cuando viene el invierno, cuando el viento impide bajar a la orilla y hay que curtirlo de más lejos, es como si el mar se pusiera más bravío para acortar la distancia, para que lo sintamos igual. Llevo nueve años largos bajando cada día que puedo a caminar por la orilla del mar, o al menos a verlo, cuando el viento impide bajar del médano. En los últimos cinco años, cada contratapa de los viernes que publiqué en *Página/12* la entendí caminando por la playa, o sentado en el médano mirando el mar. Por dónde empezar, adónde llegar, cuál es la verdadera historia que estoy contando, de qué habla en el fondo, qué tengo yo (o ustedes y yo) que ver con ella, qué dice de nosotros.

En mi vieja casa había una especie de repisa angostita, a la altura de la base de las ventanas, a todo lo largo del comedor. Sobre esa repisa fui dejando piedras que encontraba en mis caminatas por el mar. Piedras especialmente lisas, especialmente nobles, esas que cuando uno las ve en la arena no puede no agacharse a recoger. Esas que parecen haber sido hechas para estar en la palma de nuestra mano, para que uno las palpe con los dedos como un braille. Esas cuya belleza es precisamente lo que la abrasión del mar hizo con

ellas; y lo que no les pudo arrebatar. Esas que parecen ofrecer compañía y pedirla a la vez, cuando se cruzan en nuestro camino. Esas que responden a nuestra mano como si fueran un ser vivo y, sin embargo, cuando se secaron en nuestra palma, y perdieron color, no sabemos qué hacer con ellas y las dejamos caer sin escrúpulos, al volver de la playa o incluso antes.

Por tener esa repisa providencialmente a mano, en lugar de soltarlas empecé a traerme de a una esas piedras, de mis caminatas por la playa. Nunca más de una, y muchas veces ninguna (a veces el mar no da, y a veces es tan ensordecedor que uno no ve lo que le da). Así fueron quedando esas piedras, una al lado de la otra, a lo largo de las paredes del comedor. Era lindo mirarlas. Era más lindo cuando alguien agarraba una distraídamente y seguía conversando, en alguna de esas sobre-mesas que se estiran y se estiran con la languidez con que se desperezan los gatos.

Me gusta pensar así en mis contratapas, en esto que vengo haciendo hace cinco años ya y ojalá dé para seguir un rato largo más. Porque ya no pienso en formato libro; pienso en formato viernes: cada viernes es una de esas piedras encontradas en la playa, puestas una al lado de la otra a lo largo de una absurda, inútil, hermosa repisa, que rodea un comedor en el que unos cuantos conversan y fuman y beben y distraídamente manotean alguna de esas piedras y la entibian un rato entre sus dedos y después la dejan abandonada entre las copas con restos de vino y los ceniceros llenos y las tazas con borra seca de café. Y cuando todos se van yo vuelvo a ponerla en la repisa, y apago las luces, y mañana o pasado con un poco de suerte volveré con una nueva de mis caminatas por el mar. ▀

El escritor y traductor argentino **Juan Forn** es autor de *Corazones*, *Nadar de noche* y *Maria Domecq*, entre otros libros. En 2012 publicó en Chile *El hombre que fue viernes*, que reúne los mejores perfiles de los que publica cada viernes en el diario *Página/12* de Buenos Aires.

V I T U P U I A S D M F B H B R L W
S C H A R T I E R F T A E R A A R T
U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R
I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I
E T X C U E T O C F G H C O O T D L
A U Y U M A C X F G H C L A E O I T
E Y U M O S B F G M H O R T M I T S
S O G E L D P V I L L O R O I T R R
T H I R H Y R M R S A K H C E M G S



F X G H E R W T U
F G H Y U M A C F
Y U M O S B F G M
O Y S L S D F G H
T H I H Y B M K A
I T U Y R T M I T
L L O R O I T R R

T H I I O K H I W A S A K I E M G U
D I T V I E L E O F X G H E R T U I
T N Y A H S T D F G H X Y U M A C F
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G
H O R T U I T S O G E L S D F G H A
R T U I T R R T H I H Y B M A S D E
G H E M G U I T U Y G E L S D F G S
I T N Y A H S T D F G H Y U M A C F
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G
H O R T E U I T S O G E L S D F G H
E B R T U I T R R T H I H Y B M K A
N O T H B A B C H M D I A E V E T H
G O O R T Y U O S E N D I T K L I O

¿De dónde es Fernando Iwasaki?

Rafael Gumucio

i De dónde es este señor? Fue la pregunta que me hice la primera vez que recibí un mail de Fernando Iwasaki. La respuesta a esa pregunta ha sido parte esencial de su obra de escritor. Lo es de casi todos los escritores talentosos que conozco, la necesidad de decir «soy ruso blanco pero no de los zaristas», «soy un aristócrata argentino pero no tengo un peso», «soy cura pero no creo en Dios», «soy peruano pero voy a morir en París entre aguaceros». La literatura es una forma de aclarar algunas de esas paradojas que paradójicamente solo logran complicarla más y más. Es la razón de que la homosexualidad en el clóset produce mejor literatura que la que se libera de ella. Es la razón de que las ideologías que exigen coherencia, desde el marxismo soviético hasta el nacionalismo, producen literatura generalmente menor. La gran literatura es un acertijo que aclara otro acertijo. Una identidad más que se suma a las otras, o quizás más bien la chispa que sale del choque de dos sílices, la peruanidad de Iwasaki que chocca con su niponidad sevillana.

Fernando Iwasaki es peruano de origen japonés pero lidera una fundación dedicada al fomento del flamenco en Sevilla. Un japonés peruano sevillano es en el fondo también un cubano de origen chino, o un filipino argentino, o un vietnamita mexicano, lo que vendría a ser en resumidas cuentas un chilote: un escritor intercultural, un bígamo, un *swinger*

cultural. Pertenece a lo que se ha dado en llamar la literatura extraterritorial. Esto lo emparenta con escritores tan disímiles como Luis Sepúlveda (chileno-nicaragüense-asturiano), José Manuel Prieto (cubano-ruso-mexicano), Horacio Castellanos Moya (hondureño-salvadoreño-guatemalteco-mexicano), Andrés Neumann (argentino-español) o nuestro santo patrón en este lugar sin límites, el venerable y omnisciente Roberto Bolaño, nacido en Chile, criado en México y madurado en España para el placer de la galaxia entera.

A la suma de nacionalidades en casi todos los casos se agrega una realidad histórica que vemos ante nuestros ojos en ese momento desaparecer. La vida literaria que nos tocó vivir en los noventa y comienzos de los años 2000 giró en torno de España, ese país de Centroamérica desconocido y a menudo despreciado desde las metrópolis que alguna vez fueron Buenos Aires y el DF. Por razones más económicas que culturales nos hemos visto los escritores latinoamericanos con la extraña necesidad de pasar por la aduana de una cultura tanto o más provinciana que la nuestra. Una provincia en que el hecho de que un peruano pueda ser japonés y que un mapuche se pueda llamar Nelson en honor al almirante Nelson resultaba increíble. Una cultura que valoraba justamente todo lo que nos había hecho huir de ella, el pueblo, la constancia, la lealtad, la tradición, la verticalidad en el bar y la sumisión

en la política. Nos encontramos tratando de seducir a una tía abuela en minifalda. Nos vimos obligados a traducirnos a una lengua que era la nuestra.

Ante esa doble extrañeza, la de ser de más de un país y una identidad en un país que valora o valoraba justamente la unidad monolítica de la pertenencia, Fernando Iwasaki eligió un camino doble, en apariencia contradictorio aunque profundamente coherente en el fondo. De vuelta al Consejo de Indias y la Real Audiencia, usó todo el rigor del historiador, es decir del ensayista que es, para justamente documentar esa extrañeza, para comprender esa distancia, para tender puentes (el flamenco no es más que uno de esos puentes), para integrar en el flujo de la cultura española, andaluza, sus diferencias. Hizo, como el personaje de Carpentier, el viaje a la semilla. No instaló sus personajes en una Latinoamérica fantasma al gusto de los europeos; en vez de hacer turismo cultural se preguntó qué es ser peruano en España pero también qué es ser español –de estos nuevos españoles, interculturales, que terminaron por ser– en Latinoamérica. Historió este desencuentro no como una tragedia o una deuda, sino como un baile con tropezones y errores pero en que prevalece justamente el juego, el placer, el deseo.

La estrategia para hacer comprensibles estos desencuentros no podía ser otra que el humor. Es lo que lo distingue principalmente de la lista de escritores extraterritoriales que les leí. Con

mucho, con poco, con ningún talento (dejo a ustedes adivinar a quién le corresponde cada adjetivo), todos hicieron de ese desencuentro una metáfora de la soledad y la alienación, la derrota de un gran sueño, el de Latinoamérica, la condena a cierta intemperie. A todos, de algún modo, parece en un momento impacientarles que les pregunten ¿y tú de dónde eres entonces? Fernando, al revés, ha decidido jugar con ello. *España, aparta de mí estos premios* debe ser de las más provocativas sátiras sobre el mundo cultural español de los años noventa, pero hay perlas de humor en *Republicanos*, *El descubrimiento de España* o en *Nabokovia peruana*. Es de hecho lo único que tienen en común sus ensayos, sus libros de microficción, sus cuentos y sus novelas, la apuesta por una jovialidad en el uso de las palabras y de las ideas, un placer de contar y contarse en que es no es imposible encontrar la respuesta a la tradicional pregunta de Vargas Llosa.

¿Cuándo se jodió el peruano?
No sé, compadre, pero
sigamos jodiendo. □

Los libros del fin del mundo

Fernando Iwasaki

[BOOKS FROM THE END OF THE WORLD]

PALABRAS CLAVE: distopías literarias, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Un mundo feliz*, 1984, *Fahrenheit 451*, *Blade Runner*, *Matrix*, reading lists

KEYWORDS: literary dystopias, *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, *Brave New World*, 1984, *Fahrenheit 451*, *Blade Runner*, *Matrix*, reading lists

Lo que está claro y yo quiero decirlo de entrada es que no vivo de la literatura. No podría. Entonces, como no vivo de la literatura, si no fuera por invitaciones como la que me han hecho ustedes, si no fuera por este auditorio y por esta presentación, difícilmente me sentiría escritor. Y creo que me siento escritor solamente en estas ocasiones maravillosas en las cuales, como si fuera un hechizo fulminante, me encuentro hablando de libros y lecturas. Me encuentro con amigos que son escritores y que comparten conmigo todas estas obsesiones. Sí es verdad que cuando me brindan todas estas oportunidades yo procuro no hablar de mí. Por eso he elegido un tema que además nos interesa a todos, y es el fin del mundo. Creo que es mucho más atractivo hablar de asuntos que puedan convocar libros, imágenes y fantasías que infligir una perorata sobre lo que hago.

Creo que este tema del fin del mundo se vincula un poco a las preocupaciones que tuvo Roberto Bolaño cuando escribió *2666*, también en algunos momentos de *Los detectives salvajes* y en varios de sus relatos, por lo que me parece increíble participar de una Cátedra instituida en su homenaje. Sin embargo tengo que advertirles que el fin del mundo no es un tema que me interese

en especial. A mí lo que me interesa de verdad es la imagen de los libros y las lecturas en estas ficciones apocalípticas, en estas ficciones distópicas de las que no solamente ahora sino siempre ha habido una gran profusión. Entonces, dejando esto por lo menos lo suficientemente claro, me gustaría empezar diciendo que el fin de los tiempos, el fin del mundo, es algo que siempre ha estado presente, por ejemplo en las mitologías. Todos los que alguna vez nos hemos acercado a las cosmogonías y a las cosmovisiones de los griegos, de otros pueblos de la zona indoeuropea, incluso a los mitos andinos, sabemos que siempre están las versiones míticas que nos hablan del fin de los tiempos. Por supuesto en los grandes libros sagrados de las tres grandes religiones monoteístas esta idea también está muy presente. Es en el judaísmo y sobre todo en el cristianismo, hago hincapié incluso en el catolicismo, donde está la idea del fin del mundo que nutre casi todas las ficciones que vamos a repasar aquí.

Como les digo, el fin del mundo es algo que no me interesa, no me preocupa ni me obsesiona. Espero que no me sorprenda trabajando. Creo que hay que tomárselo con humor. En España le preguntaban hace poco a un eminente economista, quien ya es un hombre mayor, de ochenta

años, qué pensaba sobre el mundo que les iba a dejar a sus hijos y a sus nietos. Él dijo que no le importaba, que no le preocupaba, porque el mundo que le dejaron a él sus padres fue el mundo de las guerras mundiales, de la Guerra Civil Española, de la bomba atómica, de los campos de concentración. Y ese mundo fue el que le tocó vivir. Por lo tanto lo único que deseaba era dar a sus hijos la mejor educación posible, y creo que la misma idea debiéramos tener nosotros.

El fin de los tiempos, como digo, ha estado presente en todas las religiones, en todas las cosmovisiones, y hay muchas versiones pero no son todavía versiones que podríamos llamar literarias: aún no son ficciones. Eso es muy interesante porque nosotros hoy cuando hablamos del fin de los tiempos podemos tomar una distancia crítica, una distancia poética, una distancia literaria, y hablar de todo eso como si fuese ajeno. Pero piensen ustedes en el mundo del barroco, en el mundo del siglo XVI o el XVII, donde era absolutamente imposible no pensar que el fin del mundo era inexorable, algo que se podía producir en cualquier momento, incluso como un acto de venganza. En función de eso las sensaciones de fin de la historia desde la Edad Media están documentadas. Hoy mismo, mientras nosotros estamos aquí, hay gente que se pregunta si llegará el fin del libro tal y como lo conocemos, es decir en su soporte en papel. Fin de una época. Hay gente que está hablando del fin de la economía o de las crisis sistémicas. Somos personas obsesionadas con la idea del fin de algo y del comienzo de una etapa que no sabemos si será mejor, peor o igual. Tenemos esta tendencia cultural, forma parte de nuestro imaginario, estar siempre obsesionados con el fin. Pero a mí me interesa hoy solamente ocuparme de aquellas ficciones, de aquellas fantasías, en las que se habla propiamente del fin de la Tierra, de la humanidad o de la civilización tal cual la conocemos.

Hay una serie de libros y no son libros religiosos ni sagrados, sino elucubraciones, fantasías, obras de ficción. Es interesante ver que en ellas está presente la lectura, el mundo del libro, y cómo de pronto estas imágenes comienzan a desaparecer. Por supuesto cada vez que se habla

del fin del mundo en este tipo de planteamientos hablamos de desastres naturales, de epidemias y guerras, hablamos de invasiones que conforme la humanidad se va haciendo más sofistizada pueden ser no solo de países vecinos. Hoy en día hablamos de invasiones intergalácticas, ya las modernas versiones del fin de los tiempos suponen la llegada de seres del espacio. Yo me acuerdo de que había un trotskista argentino muy famoso que decía que cuando se produjera la invasión interplanetaria había que apoyarla, porque el nivel de desarrollo industrial que tendrían que haber alcanzado los extraterrestres sería tan grande que seguro habrían llegado al comunismo, entonces los obreros del planeta Tierra tendrían que apoyar esta invasión extraterrestre. Fíjense cómo todo esto se articula con la ideología.

Gracias a que siempre se ha escrito sobre estas cosas es que podemos hablar de ficciones sobre mundos distópicos, futuros inverosímiles pero al mismo tiempo terribles. Todo esto comienza con el Apocalipsis pero eso lo vamos a dejar para el final. Simplemente voy a hacer una división esquemática, sin ninguna ambición estrictamente teórica todavía, y ponerles unos cuantos ejemplos de ficciones que hablan de futuros distópicos, de futuros apocalípticos, en donde el libro está presente.

Advierto dos cosas. La primera: tengo que echar mano de varios ejemplos cinematográficos por algo que es real. Yo pertenezco a una generación –tengo 51 años– de personas que probablemente hemos leído más libros que visto películas. Pero creo que hoy en día hay personas más jóvenes, y esto no significa nada malo, que probablemente han visto más películas que leído libros. Dicho sea de paso, es más fácil ver una película que leer un libro. Cuando un libro no nos gusta y estamos en la tercera página lo cerramos y lo dejamos. Las películas malas nos las vemos hasta el final. Incluso nos las vemos repetidas, o con los anuncios. Hay gente que va al videoclub, no sabe qué alquilar, dice esta ya la vi tres veces pero me la voy a llevar. Eso no pasa con los libros. Hay una tolerancia hacia el mundo audiovisual que no tenemos hacia la letra impresa. Por lo menos a medida que llegamos a las nuevas generaciones yo entiendo que es lo apropiado y lo

correcto, si yo tuviera ahora mismo diecisiete o dieciocho años estaría absolutamente entregado al ocio audiovisual. Pero como nací hace algún tiempo todavía arrastro estas costumbres propias de mi edad.

Cuando ponga ejemplos de ficciones distópicas me voy a apoyar en el cine porque creo que así ilustraré con ejemplos que nos son comunes a todos. Mas voy a comenzar con un ejemplo muy remoto. Quiero recordarles un libro que probablemente hoy no se lee mucho, las *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne. Nos habla de un hombre, el capitán Nemo, quien decide que ya sobre la tierra no hay nada que le interese. Hay muchas guerras, mucha corrupción, estupidez y necedad. Llega a esa conclusión. ¿Y qué hace?, construye el *Nautilus* y se sumerge en las profundidades de los océanos. Pero antes hace algo que quiero destacar: compra doce mil libros. Además cuando uno lee la novela sabe cuántos son de historia, cuántos de poesía, de literatura, de economía, y con esos doce mil títulos, que es el *numerus clausus* de su biblioteca, se lanza a las profundidades a esperar el fin del mundo o el fin de sus días. Yo creo que es un primer ejemplo muy interesante de alguien que rompe con la realidad, que se sumerge y lo que hace es llevarse una biblioteca. Hoy esos doce mil títulos caben en un iPad. O sea que el *Nautilus* de hoy podría ser más chiquito y nos ahorraríamos un dinero.

Luego tenemos otra obra de futuros distópicos, la de Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, les recuerdo que es una novela de 1932. Hay varias versiones cinematográficas y lo que quiero destacar aquí es que en este futuro distópico no existe la lectura. No existe porque está perseguida, está controlada, es un conocimiento que debe ser administrado y consentido. Por lo tanto si no existe la lectura es porque existen los libros, y porque ahí hay alguien que tiene conciencia de que los libros pueden provocar desorden, que pueden ser subversivos y animar algún tipo de reivindicación en esa sociedad del futuro. Por lo tanto la lectura es una trasgresión. No es casual que haya una omnipresencia de Shakespeare en *Un mundo feliz*.

Luego tenemos la novela *1984* de George Orwell. Por supuesto a mucha gente le ha llegado

Hay gente que se pregunta si llegará el fin del libro tal y como lo conocemos, es decir en su soporte en papel. Fin de una época. Hay gente que está hablando del fin de la economía o de las crisis sistémicas. Somos personas obsesionadas con la idea del fin de algo y del comienzo de una etapa que no sabemos si será mejor, peor o igual. Tenemos esta tendencia cultural, forma parte de nuestro imaginario, estar siempre obsesionados con el fin.

administrada a través del concurso de televisión *Gran Hermano*, lo cual es una cosa penosa y terrible. Porque en algo sí se parece la novela al concurso, del cual yo me imagino que habrá una versión aquí en Chile o la ha habido en varios países latinoamericanos. En España, en el concurso del *Gran Hermano* estaba prohibido que los concursantes llevaran libros, retomándose esa idea de represión de la lectura. En *1984* hay otro futuro distópico, un mundo con un partido único, una gran vigilancia y al mismo tiempo un régimen que controla las palabras, el lenguaje, los significados, que sabe que con eso la sociedad puede rebelarse. Es decir que la lectura, los libros y el conocimiento escrito tienen una gran importancia.

Avancemos. *Fahrenheit 451*, la novela de Ray Bradbury, que por supuesto tiene una gran versión cinematográfica a cargo de François Truffaut, probablemente sea el ejemplo por excelencia en que todo mundo ha pensado cuando se habla de un futuro distópico y de la lectura. En ese mundo que imagina Bradbury hay un Estado donde los bomberos queman los libros, van destruyendo e incendiando las bibliotecas, y las personas que se rebelan contra ese sistema tienen una biblioteca emparedada, subterránea o clandestina. A mí me

A mí me hace gracia que el bombero Montag se enamore de una chica que se llama Clarisse y es profesora. Hoy en día ya nadie se enamora de las profesoras, yo por supuesto pertenezco a una generación que moría por ellas. Me parecían todas guapísimas, extraordinarias, interesantes. (...) En mi época las profesoras eran maravillosas.

hace gracia que el bombero Montag se enamore de una chica que se llama Clarisse y es profesora. Hoy en día ya nadie se enamora de las profesoras, yo por supuesto pertenezco a una generación que moría por ellas. Me parecían todas guapísimas, extraordinarias, interesantes. Ahora quién sabe, la profesora de gimnasia tal vez, pero creo que los chicos en colegios y universidades están pendientes de otras cosas. En mi época las profesoras eran maravillosas. Entonces la idea en el libro y en la película de poner a Clarisse como maestra es todo un símbolo. Ella va en un tranvía, empieza a hablar de poesía y el bombero se alarma. Le dice no debes decir estas cosas, ¿cómo sabes todo esto? Y ella le revela que lee. Montag se enamora de ella no solo porque está guapa sino porque además lee, y él es un quemador de libros. Entonces es una ficción maravillosa. Yo creo que todos recordamos con emoción la escena del anciano que, estando a punto de morir, le va contando a un niño el libro que memorizó para que él también se lo aprenda de memoria. Así el libro no muere con él. Esa idea de aprenderse los libros de memoria es para mí uno de los alegatos más hermosos que hay a favor de la lectura en estas ficciones distópicas.

Hasta en *El planeta de los simios*, la película buena para mí que es la de Charlton Heston, cuando el piloto Taylor es capturado por los simios estos le hablan constantemente del libro sagrado que escribió el primer simio. Los simios leían, lo cual

es importante en ese mundo terrible donde los hombres son reducidos a esclavos, donde los gorilas, los orangutanes y los chimpancés tienen la hegemonía sobre la Tierra. En ese momento los simios son lectores. Ni siquiera con un simio, en la elaboración de este tipo de ficciones, el escritor o el director de cine se sustrae a la necesidad de hablar del libro y de la lectura.

¿Qué ocurre con la idea de los libros en películas y novelas que son más recientes?, ¿qué ocurre en los mundos distópicos contemporáneos con la lectura, con las bibliotecas? Ustedes recordarán *Blade Runner*, una gran película que transcurre en el año 2019, o sea que ya queda poco. En esa película los personajes no necesitan leer porque hay unos androides que han sido educados para contarles todo. Los replicantes recitan, narran las novelas, hacen las veces de libro y de otras cosas con prestaciones muy interesantes. Estos androides replicantes reemplazan la idea de libro. Ya no encontramos libros en *Blade Runner* y a mí me llama la atención porque es una de esas películas donde hay diálogos y monólogos maravillosos, como el de Roy, el replicante, al final, cuando está muriendo y habla de las imágenes que ha visto, de las lluvias de meteoritos. Pero *Blade Runner* no tiene libros.

Si avanzamos hasta el año 1999 se estrena la película *Matrix* y luego vinieron todas las secuelas. En ese futuro distópico no hay libros tampoco. Porque lo que se hace en ese mundo sofisticado es descargar el conocimiento a través de ordenadores, de computadoras. Se puede recibir el conocimiento que hace falta para armar un carro, aprender artes marciales, conocer planos de un edificio... Es la alegoría de una necesidad contemporánea: tenerlo todo de inmediato. En ese sentido *Matrix* no es solamente distópico sino también utópico.

Otro ejemplo, y este es terrible, es la película *El día después de mañana* (*The Day After Tomorrow*). Ahí hay una ola de frío brutal, la gente se refugia donde puede y un grupo de personas se esconde en la New York Public Library. ¿Qué hacen?, queman los libros para hacer una fogata y estar calientitos. Queda claro que en esa película, en ese futuro distópico, no hay otra finalidad del

libro que no sea quemarlo, como en *Fahrenheit 451*. Pero no para perseguir el conocimiento, sino porque un libro en esa situación es mucho más útil en una fogata. Llama la atención.

La película *Soy leyenda*, que está basada en una novela de mediados del siglo XX, se estrena en 2007. Ustedes recordarán que Will Smith es el único sobreviviente de una gran epidemia y recorre Nueva York en un todoterreno con su pastor alemán. ¿Y qué hace Will Smith en esa Manhattan apocalíptica con los jaramagos que crecen por los buzones? Escucha a Bob Marley, tiene un mp3 o algún tipo de aparato en la oreja y está todo el rato oyendo música. Nunca van a ver a Will Smith en ese mundo apocalíptico de Manhattan leyendo, porque para eso está Bob Marley, para eso está la música que tiene en el celular. En ese mundo distópico no hay libros.

Tampoco hay libros en la película *La carretera*, basada en la novela de Cormac McCarthy, del año 2009. La humanidad, nadie sabe por qué, se vuelve caníbal. Un padre va huyendo con su hijo y no hay libros porque evidentemente hay que temer por la supervivencia. No se va a poner el protagonista a leer, ni siquiera cuando se encierran en los sótanos.

Otro ejemplo más es de la televisión y está a toda moda. Se trata de la serie *The Walking Dead*, que para mí es lo máximo porque hay toda una serie de zombis. Ellos gobernan o desgobiernan la Tierra. Pero el zombi es una criatura infecta, un bicho que ya no tiene ningún tipo de capacidad intelectual. Los zombis nunca van a leer, por lo tanto en ese mundo futuro donde aparecen como la raza que se imponga es imposible que haya lectores, imposible que haya libros o conocimiento.

A mí, como espectador y lector de todas estas cosas, me llama la atención cómo la imagen del libro y la lectura va desapareciendo. Y trato de encontrarle un correlato con lo que ocurre en nuestra vida real. Yo me pongo a ver en las páginas de los periódicos de todo el mundo cómo de pronto ya desaparece la sección de cultura. Se le llama ocio, tendencias, o aparecen otros nombres cuando los protagonistas de los acontecimientos culturales ya no son necesariamente las personas vinculadas a la escritura, a la creación literaria. No

estoy haciendo una especie de alegato corporativo, no me estoy quejando de nada. Simple y llanamente estoy tratando de constatar que es algo que ocurre en las ficciones presuntamente distópicas, apocalípticas, pero que en la vida real la visibilidad del libro y de la lectura también es cada vez menor. Tiene menos importancia. En la mayoría de los periódicos, y voy a hablar quizás con mayor propiedad de los periódicos en el país donde yo vivo que es España, si hay una noticia deportiva importante no le van a quitar páginas a la economía, a la televisión ni a los horóscopos. No. Se las quitan a cultura. O cuando hay más muertos y más esquelas necrológicas, lo mismo. Muchos políticos, cuando los hacen ministros o concejales de cultura, creen que los están fastidiando porque les están dando poco poder, poco presupuesto.

El tema de la cultura es algo que desde el punto de vista sintomático hay que comparar con este fenómeno que quiero describir. Cualquiera de ustedes que quiere hacer un posgrado en una universidad de los Estados Unidos y entre en la página web del departamento verá lo que llaman las *reading lists*, las lecturas que deben tener, que deben formar parte de su acervo cultural y académico para ser admitidos en ese programa. Probablemente nosotros, como latinoamericanos y como hispanohablantes, casi siempre veamos las *reading lists* de las facultades de literatura latinoamericana. Pero yo una vez me acerqué a las facultades de literatura comparada, que a mí me interesa mucho. Llegué incluso a hablar con el decano de una de estas facultades, concretamente la de la UCLA. Yo quería saber por qué estaban algunos autores ausentes y por qué había otros que sí consideraban importantes. Me parecía curioso que no estuviera en inglés Walt Whitman, o que no estuviera en alemán Franz Kafka. Lo que me dijo este académico cuando ya habíamos hablado de las presencias y ausencias de muchos autores fue algo que me hizo pensar. Dijo que las pesadillas y las utopías de autores como Franz Kafka, Samuel Beckett, George Orwell y muchos de los que hemos citado aquí eran pesadillas que suponían un Estado y una causalidad. Que había alguien detrás, como si fuera una inteligencia suprema, una divinidad o un poder que explicaba que esas utopías y pesadillas

La película *Soy leyenda*, que está basada en una novela de mediados del siglo XX, se estrena en 2007. Ustedes recordarán que Will Smith es el único sobreviviente de una gran epidemia y recorre Nueva York en un todoterreno con su pastor alemán. ¿Y qué hace Will Smith en esa Manhattan apocalíptica con los jaramagos que crecen por los buzones? Escucha a Bob Marley, tiene un mp3 o algún tipo de aparato en la oreja y está todo el rato oyendo música.

tuvieran sentido. Y que eso hoy en día está cambiando. Me puso un ejemplo que no olvidaré, tenía que ver con el terrorismo. Antiguamente los grupos terroristas estaban inspirados en ideologías y partidos. Cada acto destructor no dejaba de ser parte de un enorme plan programático, mientras que hoy en día abundan los fenómenos terroristas nihilistas, donde hay un individuo probablemente desadaptado que cuando ya no soporta más su desistencia provoca una gran matanza. Me llamó la atención que me dijera todo eso. Dijo que las pesadillas y las utopías de este mundo contemporáneo son biológicas, tecnológicas, nihilistas. Y en los programas de literatura comparada que ellos están elaborando tratan de pulsar por dónde es que los creadores, tanto en literatura como en cine y en otras expresiones artísticas, están pensando y razonando en estos términos.

Leo en la prensa europea razonamientos que se hace mucha gente sobre la crisis económica y el desempleo. Ustedes deben saber que en muchos países de Europa existe el sueldo de 400 euros para el que no tiene nada que hacer o para el que no tiene ninguna oportunidad. Hay personas que simplemente van cada mes a las oficinas de seguridad social a cobrar sus 400 euros. El Estado

de bienestar del futuro probablemente suponga un contrato social en el que ciertos individuos se comprometen a no destruir, a no saquear supermercados, a dejar la fiesta en paz a cambio de comida, sexo seguro y estéril, tecnología, Internet gratis, y si es posible recluirlos a todos en lugares donde tengan todo eso y vivan sin problemas. Esto es algo sobre lo que mucha gente está escribiendo en este momento en las redes sociales en Europa. Para mí no hay mejor descripción del zombi. Es un correlato real de las series tipo *The Walking Dead* imaginar unas masas absolutamente adocenadas y alimentadas, subsidiadas por aparatos estatales que lo único que desean es que no molesten y estén tranquilas porque al final, según algunas autoridades, sale más barato. Me parece que esa es otra forma de pesadilla del mundo contemporáneo.

Descripto todo lo anterior vuelvo al Apocalipsis, porque pienso que es una forma positiva de terminar con esta reflexión. A mí me llama mucho la atención que existan textos como el Apocalipsis: por supuesto en el judaísmo está el Libro de Enoc o el Libro de Esdras, pero el texto fundamental es el que nosotros conocemos como el Apocalipsis de san Juan. También estaban el Apocalipsis de san Pedro y el de san Pablo, pero ambos los prohibió san Agustín en el concilio de Cartago. San Agustín era muy inflexible y muy duro. Por ejemplo, en la Segunda Carta a los Corintios san Pablo decía que un hombre fue arrebatado al séptimo cielo y le revelaron cosas que nadie más debía escuchar. Entonces pensó san Agustín: ¿y por qué lo cuenta? Dijo que había una contradicción, que san Pablo era soberbio, y eliminó el Apocalipsis de san Pablo. Y por un argumento parecido se cargó el Apocalipsis de san Pedro y solamente queda el de san Juan. Este último tiene un arranque que, siendo un Apocalipsis, es una esperanza para nosotros. Comienza así: «Bienaventurado el que lee. Y los que oyen las palabras de estas profecías y guardan las cosas en ella escritas. Y oí detrás de mí una gran voz como de trompeta que decía “Yo soy el alfa y omega, el primero y el último. Escribe en un libro lo que ves y envíalo a las siete iglesias que están en Asia. A Éfeso y Esmirna y a Pérgamo y a Tiatira y a Sardis y a Filadelfia y

a Laodicea». Este comienzo es maravilloso, no solamente por la frase de bienaventurado el que lee sino porque nos está explicando que el Apocalipsis es algo que debe ser escrito, narrado y leído. Y que en el fin de los tiempos, en ese momento en el que supuestamente todo desaparece, alguien escribe. Es una imagen potentísima.

Cuando leía *El último lector*, de Ricardo Piglia, recordaba la escena de una película cuyo título se me fue de la cabeza, lo siento, donde un hombre está en el corredor de la muerte y espera que lo lleven a la silla eléctrica. En el instante en que llegan los policías para decirle algo así como «ha llegado la hora», el condenado a muerte pone un marcapáginas en el libro que está leyendo, lo cierra y sale a ser ejecutado. Ese acto me parece otro alegato en favor de la lectura.

Yo creo que el fin del mundo, que no es nada más que una alegoría, un símbolo, es al mismo tiempo una invitación al conocimiento. Recuerdo que en el año 1981 un sismólogo norteamericano pronosticó un terremoto y un maremoto que iban a destruir Lima. Y puso fecha, 11 de julio del 81. Claro, en el Perú estábamos aterrados porque si un sismólogo peruano dice que va a haber un terremoto no le creemos, pero si es de Estados Unidos sí. Estaba todo el mundo pensando que Lima iba a ser destruida, pero nada pasó.

Un chamán maya fue entrevistado ahora que se habla del 21 de diciembre, o no sé cuál es la fecha del fin del mundo. Por lo demás es una cosa maravillosa que el fin del mundo tenga fecha, qué extraordinario. En uno de los canales culturales de la BBC le preguntaron a uno de estos chamanes mayas cómo iba a ser el fin del mundo, y él respondió «va a ser igual a los anteriores». Cómo que va a ser igual a los anteriores, le dice el periodista, y el chamán responde sí, el fin del mundo se ha producido muchas veces y ahora toca. «Va a acabar este mundo y va a comenzar uno igualito pero diferente.» Y en realidad esto a lo largo de la historia siempre ha ocurrido. Giuseppe Tomasi di Lampedusa lo dice de una manera extraordinaria en *El gatopardo*, cuando todo debe cambiar para que todo siga igual.

El fin del mundo es una obsesión, es algo que probablemente adquiere visos de pesadilla

conforme nos vamos haciendo más sofisticados, pero quiero recordar que la idea tal como se expresa por primera vez en el Apocalipsis es una invitación a la lectura. El fin del mundo ha de ser algo muy bonito de narrar para uno que es escritor, debe ser algo maravilloso que leer para alguien a quien le gusta la literatura. Ese fin del mundo es también el final del condenado a muerte que antes de morir pone un marcapáginas en el libro que está leyendo. Y probablemente sale a leer otra cosa. □

Fernando Iwasaki es peruano y vive en Sevilla, donde dirige la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco. Narrador, ensayista e historiador, es autor de *Neguijón, España, aparta de mí estos premios, Helarte de amar, Inquisiciones peruanas, Una declaración de humor y Nabokobia peruviana*, entre otras obras.

V I T U P U I A S D M F B H B R L W
S C H A R T I E R F T A E R A A R T
U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R
I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I
E T X C U E T O C F G H C O O T D L
A U Y U M A C X F G H C L A E O I T
E Y U M O S B F G M H O R T M I T S
S O G E L D P V I L L O R O O I T R R
T H I R H Y R M R S A K H C E M G S
A I T V I E O E O F X G H E R W T U
I T N Y A H D T D F G H Y U M A C F
G R E Y C R O S A Y U M O S B F G M
H O R T E U I T F O Y S L S D F G H
E B R T U I G R R T H I H Y B M K A
S D F G H E O G U I T U Y R T M I T
S S O G E L D V I L L O R O O I T R R
T H V E Z C E G O N Z Á L E Z M G U



H O R T E U I T S O G E L S D F G H
E B R T U I T R R T H I H Y B M K A
N O T H B A B C H M D I A E V E T H
G O O R T Y U O S E N D I T K L I O

Ejemplar del hombre libre

Roberto Hozven

Agradezco a la profesora Cecilia García-Huidobro, directora ejecutiva de esta Cátedra y decana de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales, la oportunidad de presentar al eminente profesor, investigador y crítico Roberto González Echevarría, Sterling Professor of Hispanic and Comparative Literature de la Universidad de Yale, en Estados Unidos. También agradezco al profesor Rodrigo Rojas, quien me solicitó hacer esta presentación.

Ante su obra caudalosa, fecunda y justa para con la cultura hispanoamericana, así como ante el itinerario existencial de Roberto González Echevarría, surge la impresión de encontrarse ante un ejemplar del hombre libre, «abierto a los cuatro vientos del espíritu», con el que soñara Pedro Henríquez Ureña y hacia cuya concreción nos invitará a los hispanoamericanos: el hombre no descartado sino de su tierra, que «sabrá gustar de todo», apreciar todos los sabores y saberes, combinándose en él los «matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismo estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos».¹

Quizá este elogio pueda parecerles excesivo. A mí también me lo pareció. Pero concedámenos unos minutos de noticiero

1 Pedro Henríquez Ureña, «La utopía de América», en *Ensayos*, edición crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, México, F.C.E., Colección Archivos 35, 1998, pp. 266-272.

sinóptico –los de una presentación– para argumentarles mi conclusión: retratar a Roberto González Echevarría como un ejemplar de la figura de hispanoamericano universal, nostalgiada por Henríquez Ureña. Permítanme mencionar tres hitos de su itinerario académico y existencial como sustento a lo anterior.

Primero: la continuidad académica en una misma fraternidad intelectual, continental, de su espíritu. González Echevarría realizó sus estudios secundarios en el Instituto de Segunda Enseñanza de Sagüa La Grande, Cuba. Continuó la licenciatura, primero, en la University of South Florida; el máster, después, en la Indiana University; y, finalmente, cursó un segundo máster y un doctorado en Yale.

La integración de los dos orbes, el latino y el sajón –como decía Alfonso Reyes–, Roberto la cumple a través de un diálogo intelectual fecundo, testimoniado por una decena de libros imprescindibles, semilleros de saber del Siglo de Oro y de la literatura y cultura colonial hispanoamericanas, los que gratifican –creo– sus nostalgias de desterrado. Esta experiencia dialógica es la misma que inició José Martí, en Nueva York, un siglo antes, y renovó Octavio Paz con su peregrinaje por las universidades norteamericanas, después de su renuncia crítica a la cómoda vida de diplomático por su desacuerdo con la matanza de Tlatelolco. Roberto lo recibió en New Haven.

Esta asimilación lograda de dos culturas tan distintas en la

unidad geográfica de un mismo Mundo Nuevo hace de Roberto un intelectual único entre los profesores hispanoamericanos que enseñan e investigan lo nuestro en las universidades norteamericanas. Roberto es uno de los dos críticos que conozco, y el único teórico-crítico, que interpela en inglés al auditorio norteamericano para hablarle de asuntos literarios y culturales hispanoamericanos. Inglés de hablante bilingüe, no diglósico, como el que hablamos todos los de mi generación, a contrapelo. Por esto estuvo entre los fundadores de *Diacritics*, la importante revista norteamericana dedicada a la teoría crítica. Por esto es el primer hispanista en dirigir un seminario en la afamada School for Criticism and Theory, en Cornell University. Por esto sus dos *magna opera*, *La voz de los maestros* (de 1983) y *Mito y archivo* (de 1990), se publican primero en inglés y enseguida son traducidos al español (en 2001 *La voz...* y en 2000 *Mito y archivo*). Creo que esta unidad a través de las diferencias, «armonía de las multánimes voces de los pueblos», es lo que reconoce el Presidente Barack Obama en marzo de 2011, al otorgarle en la Casa Blanca la Medalla Nacional de Humanidades.

Segundo: su internacionalismo epistémico, arqueológico, en el sentido de Foucault. Su poliglotismo (español, inglés, italiano, francés) no es solo lingüístico, es cultural. El italiano, recordemos, fue la lengua franca de los humanistas y políticos del

Renacimiento. Hoy, es herramienta indispensable para un especialista en la literatura del Siglo de Oro e hispanoamericana colonial, una de las áreas donde se ha destacado. Recordemos que fue el Inca Garcilaso de la Vega –sí, nuestro Garcilaso– quien tradujo del italiano, el primero, los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, a un fluido castellano que más pareció recreación. Ayer, durante el último cuarto del siglo XX, el francés era la lengua franca de la teoría en humanidades (Foucault, Lévi-Strauss, Barthes, Greimas, Todorov, Kristeva), mundo del que Roberto dimana y con el que dialoga en teórico y en amistad. Como teórico a través de *Diacritics* y sus propios textos crítico-teóricos; como amigo por su diálogo próximo con Severo Sarduy y con el filósofo François Wahl, pareja de Severo. Y –les aseguro, ha sido mi experiencia– habiendo un francés de por medio, todos terminamos hablando gálico.

Finalmente, su internacionalismo se concreta en «cultura social», «defensa del carácter genuino de un pueblo», no solo en la academia con sus libros semillero, sino con su interés por la calle, por la cultura del estado llano que Roberto investiga y nos da realmente a todos. Me refiero a su libro *The Pride of Havana: A History of Cuban Baseball*, publicado por Oxford en 1999 y traducido al español en 2004, bajo el sugestivo título de *La gloria de Cuba: La historia del béisbol en la isla*. Libro de 720 páginas laureado con el primer

Dave Moore Award, Most important Book on Baseball.

Este tipo de trabajo dice mucho: rigurosidad de intelectual aperrado y generoso que abraza, en un mismo impulso cohesionario, las pasiones del inconsciente colectivo con las conquistas autorreflexivas del saber semiótico más exigente. Porque, cuando el despliegue teórico va en serio –sea estructuralista o post, derridadiano, foucaultiano, barthesiano o lacaniano–, este esfuerzo reflexivo reencuentra lo real más próximo, lo reencuentra como nacionalismo espiritual que enseña a ver nítido lo más secreto e idiosincrático del pueblo, de los pueblos de donde venimos y con quienes convivimos –como es el caso de Roberto– en unidad, en unidad entendida «como armonía de multánimes voces de los pueblos». □

La improvisación en la génesis y estructura del *Quijote*

Roberto González Echevarría

[IMPROVISATION IN THE GENESIS OF THE QUIXOTE]

PALABRAS CLAVE: Quijote, Miguel de Cervantes, proceso de creación artística, improvisación, *Las meninas*

KEYWORDS: Quixote, Miguel de Cervantes, artistic creation process, improvisation, *The Meninas*

Quisiera proponer una idea relativamente nueva sobre el *Quijote* que puede parecer un desacato, tratándose de un clásico de la literatura universal: que la génesis del libro y su estructura dependen de la improvisación, siendo además la improvisación uno de sus temas esenciales porque está en la base misma de la reflexividad, que es una de las características principales del *Quijote* y del género novelístico que el libro de Cervantes parece haber iniciado. Por reflexividad me refiero a la historia de cómo se escribió la novela, a la presentación de las varias etapas de su elaboración y a la identidad y función de su autor en el relato. Es fácil olvidar que, aunque encuadradas en un solo volumen, o en un juego de dos tomos, el *Quijote* no es una sola, sino dos novelas (primera y segunda parte, como se les conoce), por lo que voy a ocuparme de ellas en el orden en que aparecieron –1605 y 1615– ya que cada una tiene su propia génesis y estructura.

Cervantes no se propuso escribir el *Quijote* tal y como lo conocemos hoy: una narración relativamente larga, múltiples periplos de los protagonistas, y complicadas aventuras que conducen al héroe de retorno a casa y a su eventual muerte. Aunque persisten los debates sobre el tema, me parece claro a mí y a otros que lo que Cervantes

primero redactó fue una *novella*, un cuento largo o novela breve en el estilo italiano de Boccaccio y Bandello; tenía, suponemos, más o menos la misma longitud de las que publicó en 1613 bajo el título de *Novelas ejemplares*, y de las que insertó en la primera parte del *Quijote*, como *El curioso impertinente*. El relato original de lo que llegaría a ser el *Quijote* versaba sobre un hidalgo provincial que enloquece por haber leído demasiados libros de caballerías y decide convertirse en caballero andante. Esta primitiva narración abarca lo que serían los primeros cinco o seis capítulos de la primera parte, desde el momento en que Alonso Quijano decide transformarse en don Quijote hasta que es devuelto a su casa por Pedro Alonso, su solícito vecino, aporreado y abatido tras el violento altercado con los criados de los mercaderes de Toledo. La conclusión de este relato primitivo pudo haber sido el escrutinio de los libros del hidalgo que llevan a cabo el cura y el barbero, asistidos con entusiasmo por el ama y la sobrina.

Es posible que en esos capítulos primerizos Cervantes haya seguido la trama de una obra teatral muy menor de un acto –un entremés–, en la que un individuo pierde la razón y trata de convertirse en uno de los héroes de los romances. Estos poemas, derivados de la épica, como es

Cuando Cervantes toma la pluma para continuar su atractiva y prometedora historia, tiene que improvisar, inventársela sobre la marcha, como hace el hidalgo mismo al transformarse en don Quijote y conducirse según las exigencias de su nueva identidad y vida; encontrar y remozar una vieja armadura, arreglar la celada que ha confeccionado tras haberla destruido de un demoledor golpe de prueba, crearse un nombre y otros para su dama y caballo.

sabido, eran muy populares en el siglo XVI, porque muchos rememoraban las guerras contra los moros, la Reconquista, que era un mito nacional de fundación en ese entonces. Pero algunos críticos han sostenido que la obrrita fue escrita después del *Quijote*, y es ella, en vez, la que imita la novela de Cervantes, aunque nunca la menciona. Sea lo que sea, lo que importa es que el modelo que Cervantes siguió cuando concibió el *Quijote* fue la novela corta o relato largo, centrado en un protagonista único, un hombre maduro no disímil de otros protagonistas viejos como los que aparecen en su entremés *El viejo celoso* y en su novela ejemplar *El celoso extremeño*. Los protagonistas viejos no son comunes en la ficción occidental (hay excepciones, como el *Rey Lear*), y una de las características excepcionales del personaje Quijote es precisamente que, a causa de su avanzada edad, está más allá de lo que Freud denominó el «romance familiar»: el lector no llega a saber casi nada sobre los parientes de don Quijote, y muy poco de sus antecedentes; no hay padre ni madre, y solo la hermana, madre de la sobrina que vive con él. Su personalidad y la decisión de hacerse caballero andante no las determina el pasado; son el resultado de decisiones no gobernadas por la

necesidad, lo cual es congruente con el tono de improvisación que parece dominar la génesis y estructura de la novela.

Fue probablemente al tratar de encontrar un final conveniente para su novela corta, y al además darse cuenta de la multitud de posibilidades del personaje que acababa de crear, que Cervantes decidió, como su propio protagonista, aventurarse y seguir adelante hacia lo desconocido; proseguir con la narración que había iniciado. Tuvo entonces la feliz idea de incorporar a Sancho Panza, abriendo así una dimensión que le permitió insertar la vida cotidiana y la realidad ordinaria que experimentaba la gente de su propio tiempo y ambiente y, más aun, contraponer a las peligrosas quimeras de don Quijote una dosis de realismo y sentido común. Puede que Cervantes haya derivado a Sancho de la moda picaresca prevalente en la época, que había comenzado con la publicación de *La vida de Lazarillo de Tormes* en 1554 y culminado con la *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* en 1599, o más probablemente del teatro cómico de la época –la *commedia dell'arte* y los *pasos* de Lope de Rueda–, donde personajes rurales hacían las delicias del público urbano.

De ese punto en adelante, es decir, con la segunda salida de don Quijote, Cervantes tuvo que proseguir improvisando, porque no había modelo para una narrativa dilatada de dos personajes que se desarrollan en un medio realista, porque la novela, como la conocemos desde el *Quijote*, no existía todavía. Para un relato largo construido en torno a un héroe estaba el ejemplo del género épico, desde luego el clásico y el renacentista (Virgilio y Ariosto), así como las novelas de caballerías. Había también lo que han llegado a llamarse novelas picarescas que en el siglo XVI se denominaban «vidas», no novelas. Estas se adherían al patrón autobiográfico, específicamente la confesión de un criminal arrepentido, o que se dice arrepentido, como en el caso del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, que salió solo seis años antes de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Estas son las obras en que el realismo, como lo concebimos hoy, primero apareció en la ficción narrativa occidental. Si nos fijamos

en la portada del *Quijote* de 1605, constatamos que Cervantes no intituló su libro «novela», sino *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ese título, por razones que pronto expondré, se ajustaba al estilo y compás de los libros de caballerías, tales como *El caballero Cifar, Amadís de Gaula y Tirant lo Blanc*. Alusivos al héroe protagonista, esos títulos reflejan los de los poemas épicos, de los que provienen los libros de caballerías, tales como *La Eneida, Poema de Mío Cid, Chanson de Roland*, y así por el estilo.

Por lo tanto, cuando Cervantes toma la pluma para continuar su atractiva y prometedora historia, tiene que improvisar, inventársela sobre la marcha, como hace el hidalgo mismo al transformarse en don Quijote y conducirse según las exigencias de su nueva identidad y vida; encontrar y remozar una vieja armadura, arreglar la celada que ha confeccionado tras haberla destruido de un demoledor golpe de prueba, crearse un nombre y otros para su dama y caballo.

El carácter improvisado de esta continuación figura pronto en el relato mismo de manera autorreflexiva cuando, al final del capítulo ocho, con don Quijote y el vizcaíno trabados en feroz combate, el narrador de pronto anuncia que se le ha acabado el texto que transcribe y pasa a explicar cómo, por puro azar, da con el resto de la historia:

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo,
llegó un muchacho a vender unos cartapacios
de papeles viejos a un sedero; y como yo soy
aficionado a leer aunque sean los papeles rotos
de las calles, llevado de esta mi natural incli-
nación tomé un cartapacio de los que el mu-
chacho vendía y vile con caracteres que conocí
ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía
no los sabía leer, anduve mirando si parecía
por allí algún morisco aljamiado que los leyese,
y no fue muy difícil hallar semejante in-
térprete, pues aunque le buscara de otra mejor
y más antigua lengua le hallara (85-86).¹

Este es el principio del relato sobre la génesis y evolución del texto del *Quijote*, que corre paralelo

al argumento de la novela misma, que se supone contiene la traducción que realiza el morisco, con el comentario del «segundo autor», especie de corrector o editor que narra de nuevo la historia originalmente escrita por el historiador moro Cide Hamete Benengeli. Es un principio en el cual tanto el autor como el lector sufren el desasiego de esperar a que la historia sea traducida del árabe al castellano. En esta ficción sobre orígenes nos encontramos leyendo un texto que se supone está en proceso de ser escrito casi al mismo tiempo.

La improvisación también gobernará las acciones del protagonista en la novela, será su sistema a medida que intenta seguir el ejemplo de caballeros andantes sobre los que ha leído, deambulando por la planicie castellana, y a veces sus montes, cuyas topografía y población no se prestan para aventuras caballerescas, por lo que tiene que transformar y adaptar sus modelos a las circunstancias, utilizando su capacidad creadora. Cervantes se vale del camino en el *Quijote* no tanto para conducir a su protagonista de un lugar a otro, sino por los encuentros imprevisibles que este hace posible, y por lo tanto para contribuir a la indeterminación de su argumento, que no obedece a una necesidad narrativa; la pelea con el vizcaíno es un buen ejemplo, pero casi todos los episodios son producto del azar; situaciones y personajes que aparecen sobre la marcha. Las aventuras prosiguen de forma sucesiva y acumulativa en vez de teleológica, porque la misión misma de don Quijote es imprecisa –deshacer «entuertos», hacerse digno de Dulcinea, restaurar el mundo caballeresco en el presente–, sin una meta fija que arrastre la acción hacia un final inevitable. No hay Helena de Troya que rescatar, una Ítaca a la cual regresar ni Roma que fundar; ni le espera a don Quijote una visión sublime que culmine un arduo ascenso para alcanzar la dicha amorosa, artística y espiritual. No es don Quijote protagonista de Homero, Virgilio o Dante. Al final de la primera parte el hidalgo será capturado y devuelto a su «lugar de la Mancha», como si ser «andante» fuese la esencia misma de su locura y, por lo tanto, la actividad suya que tiene que ser anulada; «andante» es el término correcto para

1 Cito por la edición del IV Centenario de la Real Academia Española (Madrid, 2004), coordinada y anotada por Francisco Rico.

La improvisación tiene buena y mala fama. La buena porque supone destreza, maña, agilidad y el talento necesario para crear algo en un instante, en cualquier circunstancia y con los materiales a la mano. Cuando resulta exitosa, la improvisación es una proeza, un alarde de genio, de capacidad de creación. La mala fama le viene porque sus productos son generalmente chapuceros, imperfectos, reveladores de una confección apresurada y negligente. Hay algo de esto en el *Quijote*, como se verá, siendo la novela de Cervantes la única obra maestra en que sus defectos son motivo de discusión y estudio.

describir a este pretendido caballero nómada sin rumbo determinado o previsible.

No hay pocas repeticiones en la serie de aventuras del caballero y su escudero, que pronto empieza a exhibir un patrón y ritmo predecibles, sin embargo: ven algo (molinos) o a alguien (frailes), don Quijote los confunde con otras cosas o sujetos, Sancho le advierte de su error y le ruega que no haga nada, pero el hidalgo arremete de todos modos con consecuencias desastrosas, después de las cuales pausan para ponderar lo que ha ocurrido y el caballero echarles la culpa a los encantadores por su fracaso. Consciente de la posible monotonía de semejante esquema, y además apurado y sin modelo axiomático que seguir, Cervantes intercaló algunos relatos que alejan la acción de los dos protagonistas y, en un caso, cae totalmente fuera del argumento y ambiente de la novela; la historia del *Curioso impertinente*. Son

narraciones extraordinarias, algunas inventadas por los personajes, que se crean a sí mismos nuevos papeles que desempeñar desde dentro de la ficción, haciéndose así cómplices del autor en el proceso de improvisación creadora. Dorotea, por ejemplo, se convierte súbitamente en la Princesa Micomicona, y sigue el guión compuesto sobre la marcha por el cura para hacerle frente a una situación engorrosa. Al iniciar su representación y en apuros a Dorotea se le olvida su nuevo nombre y el cura tiene que servirle de apuntador para salir airosa del aprieto. Un poco más adelante, cuando relata su supuesto viaje a España para encontrar a don Quijote, afirma que desembarcó en Osuna, que no es puerto de mar, desde luego, lo cual provoca otra intervención oportuna del cura para sacarla del embarazoso trance. Se trata de una dramatización brillante y autoconsciente por parte de Cervantes de las tribulaciones de la improvisación.

El personaje, o metapersonaje, de la Princesa Micomicona encierra un comentario hilarante e irreverente sobre la doctrina de la mimesis o imitación de modelos clásicos según la preceptiva renacentista (en España sobre todo los comentados por Alfonso López Pinciano), porque su nombre, que enlaza «mico» y su aumentativo «micona», sugiere algo así como «la mona supermona», la imitadora por excelencia. Los monos en la obra de Cervantes –hay algunos– siempre aluden a la imitación por su proverbial habilidad e inclinación a imitar acciones humanas, lo que les permite inventar, jocosos y burlones, la parodia *ad hoc*, por así decir: «Mona ve, mono hace, lo que se ve no se hace», decimos. Todo este episodio de Dorotea disfrazada de la Princesa Micomicona es una parodia de la improvisación en el *Quijote* mismo y en la literatura en general, y una crítica característicamente acerba, pero a la vez divertida, de teorías que algunos han querido ver como influyentes en la obra de Cervantes.

Ejemplo de ello es el episodio de los rebaños, donde el improvisador es el *Quijote* mismo. Es uno de esos incidentes que siguen el patrón «ven algo-disputan sobre qué sea-don Quijote arremete-desastre y discusión sobre lo sucedido». Pero aquí Cervantes se permite uno de esos

pasajes de elevación que alababa Longino en su famoso tratado, porque hay como un incremento súbito de la inventiva verbal del protagonista, que alcanza un grado de retozo y comicidad que hoy se nos antojaría «joyceano»:

Aquel caballero que allí ves de las armas jaldes, que trae en el escudo un león coronado, rendido a los pies de una doncella, es el valeroso Larcalco, señor del Puente de Plata; el otro de las armas de las flores de oro, que trae en el escudo tres coronas de plata en campo azul, es el temido Micocolembo, gran duque de Quirocia; el otro de los miembros giganteos, que está a su derecha mano, es el nunca medroso Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias, que viene armado de aquel cuero de serpiente y tiene por escudo una puerta, que según es fama es una de las del templo que derribó Sansón cuando con su muerte se vengó de sus enemigos. Pero vuelve lo ojos a estotra parte y verás delante y en el frente de estotro ejército al siempre vencedor y jamás vencido Timonel de Carcajona, príncipe de la Nueva Vizcaya, que viene armado con las armas partidas a cuarteles, azules, verdes, y amarillas, y trae en el escudo un gato de oro en campo leonado, con una letra que dice «Miau», que es el principio del nombre de su dama, que, según se dice, es la sin par Miulina, hija del duque Alfeñiquén del Algarbe; el otro que carga y oprime los lomos de aquella poderosa alfana, que trae las armas como nieve blancas y el escudo blanco sin empresa alguna, es un caballero novel, de nación francés, llamado Pierres Papín, señor de las baronías de Utrique; el otro que bate las ijadas con herrados carcaños a aquella pintada y ligera cebra y trae las armas de los veros azules, es el poderoso duque de Nerbia, Epartafilardo del Bosque, que trae por empresa en el escudo una esparraguera, con una letra en castellano que dice así: «Rastrea mi suerte»... (158-59).

No cabe duda de que Cervantes parodia aquí el tópico de la prolífica descripción de batallas, con nombres de guerreros, y también de naves dado el caso, que se remonta en la literatura heroica a Homero, y era común también en las novelas de

caballerías, pero de todos modos el alto grado de invención lingüística de esta inspirada parrafada del caballero llama la atención por su complejidad y amplitud de referencias y distorsiones.

«Señor del Puente de Plata», como explica una nota, es referencia al refrán «A enemigo que huye, puente de plata», pero otras alusiones son más hilarantes y escabrosas, como «Micocolembo», donde el sufijo «mico», como en la princesa Micomicona, recuerda a «ratón». «Alfeñiquén», por supuesto, es irónico, porque remite a «alfeñique», alguien débil y enclenque, lo menos que esperamos de un caballero. «Brandabarbarán de Boliche», aparte de que, según nota, en germanía «boliche» quería decir «garito de juego anexo a un prostíbulo», es un alarde de maestría acústica, con todas esas «b» y «r», sin tomar en cuenta el posible significado de «barbar». Este tiene que ser uno de los pasajes de mayor brío y bravura en el *Quijote*, de lo cual Cervantes parece haber estado consciente, y se lo atribuye a la improvisación repentina del caballero: «A todos [los caballeros] les dio sus armas, colores, empresas y motes de *improviso* [subrayo yo], llevado de la imaginación de su nunca vista locura, y, sin parar, prosiguió...» (159). Muchos han sido los comentarios que el pasaje ha suscitado, y múltiples las explicaciones de los diversos nombres de los caballeros, pero el mejor es el de Edwin Williamson en su breve glossa del texto en el *Volumen complementario* de la edición del Instituto Cervantes, donde dice: «La descripción de los ejércitos opuestos, a pesar de su intrínseca ridiculez, muestra una indudable fuerza poética (nótese que Sancho queda “colgado de sus palabras”). Aquí se manifiesta DQ como un artista, desplegando impresionantes poderes de invención» (55). Yo pienso, sin embargo, que la «intrínseca ridiculez» es parte integral de la fibra literaria del fragmento; la creación poética está íntimamente ligada a la locura del caballero en su nivel más profundo o elevado, que no siempre alcanza. Allí la ridiculez pierde su viso negativo al formar parte de la distorsión inherente a lo poético, a lo artístico. De ahí la presencia insistente de lo feo en el *Quijote*, como se verá más adelante. Este es el genial aporte de Cervantes a la comprensión de la literatura, el estrato más profundo de su estética.

El único argumento global en la primera parte del *Quijote* es la persecución del caballero y su escudero por la Santa Hermandad (la policía rural creada por los Reyes Católicos), el cura y el barbero. La Hermandad los busca porque don Quijote y Sancho se han convertido en prófugos de la justicia al haber cometido varios delitos, sobre todo haber puesto en libertad a los galeotes (véase mi *Amor y ley*). El cura y el barbero se proponen socorrer al hidalgo y, de ser posible, curarlo y regresarlo a casa, pero curiosamente desde el interior de su propia locura, que parece ser contagiosa, a juzgar por la conducta de otros personajes que entran en contacto con él. Las aventuras no se eslabonan de forma metódica en el interior de ese argumento todo abarcador de búsqueda y captura. El final de la primera parte resulta ambiguo, inconcluso: don Quijote ha vuelto a casa y está al cuidado del ama y la sobrina, que temen que escapará una vez más. El narrador cuenta la imprecisa historia de una tercera salida y menciona un manuscrito en versos castellanos que relata el resto de las hazañas del caballero y su muerte. Se reproducen algunos epitafios que se hallan en su tumba, dejando abierta la posibilidad de que haya habido otras aventuras como las de la primera parte, que habrían ocurrido en el intervalo entre su regreso y su fallecimiento. Esta ambigua conclusión fue lo que le dio a Alonso Fernández de Avellaneda la oportunidad de publicar su segunda parte apócrifa en 1614, lo cual fue el acicate que obligó a Cervantes a terminar la suya propia al año siguiente.

La improvisación tiene buena y mala fama. La buena porque supone destreza, maña, agilidad y el talento necesario para crear algo en un instante, en cualquier circunstancia y con los materiales a la mano. Cuando resulta exitosa, la improvisación es una proeza, un alarde de genio, de capacidad de creación. La mala fama le viene porque sus productos son generalmente chapuceros, imperfectos, reveladores de una confección apresurada y negligente. Hay algo de esto en el *Quijote*, como se verá, siendo la novela de Cervantes la única obra maestra en que sus defectos son motivo de discusión y estudio (aunque hay algo parecido en algunas piezas de Shakespeare).

Ramón Menéndez Pidal y E.C. Riley, distinguidos críticos que han aludido a los errores cervantinos, de pasada atribuyen la tendencia de Cervantes a la improvisación a la idiosincrasia española. El erudito español ve con ojo crítico y algo de estoicismo la inclinación de su propia cultura al descuido y la ligereza: «Fácilmente se echan de ver en el *Quijote* varias incongruencias en la sucesión y acoplamiento de los episodios. Esto hace que unos hablen de la genial precipitación de Cervantes en escribir su obra (...) Evidentemente hay de todo en las contradicciones observadas: hay descuidos evidentes, hay correcciones a medio hacer, hay desenfadados alardes de incongruencia y despropósito (...) Cervantes quiso dejarla con todas las ligeras inconsideraciones de una improvisación muy a la española» (27). El ilustre cervantista británico, con deleite y franco amor por España, ve la improvisación en el *Quijote*, reflejo de la del protagonista que quiere convertir su vida en arte, como algo afín al toreo y el baile: «Quizá no resulte demasiado caprichoso ver en este esfuerzo por traducir el arte en acción (esfuerzo que puede ser una de las fuerzas motrices del heroísmo mismo) uno de los rasgos distintivos del genio español. Se cumple en dos de las formas más individuales del arte español: el baile y las corridas de toros. En ambas la estilización se combina con la improvisación, y el autor con el actor» (71). En su edición crítica para celebrar el cuarto centenario de la novela, el distinguido filólogo Francisco Rico asevera que la división en partes del *Quijote* de 1605, así como los títulos de los capítulos, fueron añadidos de manera fugaz y atropellada cuando la obra estaba ya prácticamente terminada, y añade, en una nota: «En el *Quijote* abundan las repeticiones: hay juegos de palabras reiterados con frecuencia, citas que aparecen hasta tres veces, anécdotas que se cuentan en dos lugares... Estas insistencias, que hoy se sentirían como descuidos, son sin embargo inseparables del tono de conversación bienhumorada que constituye uno de los mayores atractivos y una de las grandes novedades de la novela cervantina» (280, nota 20). Burlándose de las reverentes interpretaciones del *Quijote* que proliferaron alrededor del aniversario número

cuatrocientos del nacimiento de Cervantes, en 1947, Jorge Luis Borges se refirió a la «paradójica gloria del *Quijote*. Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado de estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes. Nada los regocija como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra pero accesible a un grupo selecto de aldeanos» (*OC*, 234).

El concepto de improvisación que maneja Cervantes es algo muy serio y de vastas repercusiones, que está en el mismo fondo del *Quijote* y de sus ideas sobre la función del autor y de la creación literaria en general. No obedece principalmente a ninguna característica española, sino que se desprende de tendencias artísticas e intelectuales europeas del momento. Habiendo escrito lo anterior estoy obligado a mencionar al exuberante Lope de Vega, el maestro universal de la improvisación (tuvo que serlo para producir su voluminosa obra, la cual incluye probablemente setecientas piezas de teatro), y quien en su *Soneto de repente* dejó el más famoso alarde de «repentizar» en la literatura occidental. Se trata del conocido poema cuyo tema es su propia composición: «Un soneto me manda a hacer Violante, / que en mi vida me he visto en tal aprieto». Debo, además, mencionar a los repentistas del Caribe hispánico, que pueden improvisar difíciles espinelas, la muy compleja y rigurosa décima, al vuelo y al compás de sus guitarras. Así que tal vez sí haya cierta tendencia hacia la improvisación en la cultura española después de todo, de la que Cervantes partió y en cierto sentido amplió en muchas de sus facetas, pero impulsado por corrientes estéticas y de pensamiento europeas.

Permítaseme inventariar algunas de las características comúnmente atribuidas a la improvisación. Tiende a no seguir puntualmente modelos previos; se las arregla con lo que haya a mano en el momento; fomenta la ilusión de simultaneidad de concepto y ejecución, ambos ocurren a la misma vez, en el instante en que el espectador o lector los percibe; no se preocupa por el acabado o perfección de sus productos; fomenta la libertad

La improvisación también gobernará las acciones del protagonista en la novela, será su sistema a medida que intenta seguir el ejemplo de caballeros andantes sobre los que ha leído, deambulando por la planicie castellana, y a veces sus montes, cuyas topografía y población no se prestan para aventuras caballerescas, por lo que tiene que transformar y adaptar sus modelos a las circunstancias, utilizando su capacidad creadora.

por su poco o ningún respeto al pasado o inquietud por el juicio del futuro. Lo característico de la improvisación es ser del presente, del aquí y ahora, del momento en que acontece. Esta es la razón subyacente por la que suele surgir en forma de diálogo, del toma y daca de más de una voz, una de las características principales del *Quijote*, que fomenta la ilusión de lo inesperado e imprevisto y empalma con los accidentes del camino que forman la trama de la novela.

Al redactar esta lista de características de la improvisación, tal parecería que estoy describiendo el famoso prólogo de la primera parte del *Quijote*. Lo esencial de ese divertido y perturbador documento es que se trata de un texto que da la impresión de concebirse y crearse simultáneamente (como el soneto de Lope), que cobra vida a medida que lo leemos. Es esta una sensación que sigue vigente no importa cuántas veces leamos ese prólogo. En él, Cervantes se retrata angustiado por no saber qué escribir como prólogo al *Quijote*, preocupado de que el libro que acaba de terminar no encaja en ningún molde literario previo. Cervantes se queja de que no tiene idea de qué aducir para dotarlo de autoridad, legitimarlo describiendo cómo se compuso, revelando

sus fuentes y propósitos; preferentemente morales. Entonces, relata la fortuita aparición de un amigo que se ofrece a darle asistencia, y le aconseja que lo invente todo, que dé una lista falsa de fuentes espurias, valiéndose de cualquier libro de referencia a la mano. Le dice a Cervantes que no se preocupe por convenciones o expectativas, que siga adelante y termine su libro compilando una bibliografía falsa:

Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que puesto que [aunque] a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharlos dellos, no importa nada, y quizá alguno habrá tan simple que crea que de todos os habéis aprovechado en la simple y sencilla historia vuestra; y cuanto no sirva de otra cosa, por lo menos servirá aquel largo catálogo de autores a dar de improviso autoridad al libro. Y más que no habrá ninguno que se ponga a averiguar si los seguistes o no los seguistes, no yéndole nada en ello. Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón... (16-17).

En resumidas cuentas, lo que el «amigo» le recomienda a Cervantes es desentenderse de la tradición, de reglas prescritas, modelos y autoridades, porque nunca se ha escrito antes un libro como el *Quijote*. Este pretende ser un comienzo en limpio, un arranque a partir de cero, en el aquí y ahora. El prólogo, en el que como acostumbraba Cervantes emplea el diálogo, es un manifiesto en favor de la improvisación, que se presenta ante el lector como un acto de improvisación, lo cual comporta dramatizar sus propios titubeos interiores mediante la aparición oportuna de un interlocutor imaginario.

Quisiera concentrarme en el tema de la simultaneidad de idea y realización y en la ausencia de modelos examinando un cuadro que se ha comparado con frecuencia al *Quijote*, sobre todo desde *Les mots et les choses* de Michel Foucault: *Las meninas* de Velázquez. Es cierto que esa pintura, de 1656, fue hecha cincuenta años después del *Quijote* de 1605, pero la historia evolucionaba mucho más lentamente en el siglo XVII que hoy.

En *Las meninas* Velázquez pinta el acto de pintar, así como Cervantes, en el prólogo de la primera parte del *Quijote*, escribe sobre el acto de escribir. *Las meninas* es la más grandiosa representación dinámica del proceso de creación en el arte occidental. Velázquez figura en su cuadro en el momento —y digo un momento específico— en que mira a sus modelos, con el pincel en el aire, verificando con gesto ponderativo que la realidad se corresponde con lo que está pintando. Pero no hay modelos en ambos sentidos, ni prototipos, para esta clase de cuadro ni figuras delante del artista. Nosotros, los espectadores, somos los modelos en el instante en que nos paramos delante del lienzo. El modelo, la realidad pintada, es un vacío que ocupamos; el cuadro, suponemos, se inventa de nuevo cada vez que un individuo diferente aparece ante él. Esta es la situación que emerge del acto de ponerse frente al cuadro. La temporalidad, la duración no es solo contingente sino trivial. *Las meninas* representa un instante intrascendente, en que la niña a la derecha acaba de ponerle el pie encima al perro, y el hombre en el fondo de la habitación, a punto de partir, se ha dado la vuelta para echar una última ojeada a la escena. El cuadro que Velázquez pinta nunca se termina, su realización está pasmada para siempre en *Las meninas*, un cuadro que es la pintura de un *work-in-progress*, de una obra en marcha (la habitación en que la escena transcurre es el taller de Velázquez). La creación artística y el momento en que sucede son una y la misma cosa en *Las meninas*. Esto es precisamente lo que ocurre —o Cervantes hace que parezca que ocurre— en el *Quijote*.

La improvisación puede conducir a cometer errores, sin embargo, y no hay pocos en la primera parte del *Quijote*. Sigo aquí someramente (y agradecido) la lista que ha confeccionado Tom

Lathrop de ellos. Hay errores que los personajes cometen que no hay necesariamente que achacárselos a Cervantes, sino a la prisa, descuido o ignorancia de estos dentro de la ficción de la obra; como los que comete Dorotea haciendo el papel de la Princesa Micomicona. Don Quijote mismo comete algunos. En el capítulo cuatro dice que siete por nueve son setenta y tres. Más adelante dice que Sansón fue quien arrancó las puertas del templo, cuando fueron las puertas de la ciudad de Gaza las que Sansón desencajó. Pero hay otros tipos de errores que sí se le pueden atribuir a Cervantes y sus editores, tales como los títulos equivocados de capítulos o su numeración. El título del capítulo diez reza: «De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una caterva de yangüeses». Pero el episodio del vizcaíno ya ha concluido y el altercado con los yangüeses no ocurre sino cinco capítulos más tarde, después del incidente de Grisóstomo y Marcela. El capítulo cuarenta y cinco aparece en números romanos como XXXV, y así sucesivamente. Pero el más grande error de todos es el del robo del asno de Sancho. En el capítulo veinticinco el lector se entera no solo de que el asno de Sancho ha desaparecido, sino de que ha sido robado. Después de doce capítulos sin una palabra sobre la pérdida o recuperación del asno, este reaparece gradualmente –se mencionan sus aparejos– hasta que en el capítulo cuarenta y seis se encuentra milagrosamente en el establo de la venta.

Todo esto se encuentra en la primera edición de Juan de la Cuesta, de 1605, la *princeps*, pero en la segunda impresión de 1605 (la primera fue, en realidad de fines de 1604), también de Juan de la Cuesta, el robo del asno figura en el capítulo veintitrés y su recuperación en el capítulo treinta. El estilo de los pasajes insertados me parece a mí de Cervantes (aunque no a todos) y la mayoría de los editores posteriores los han incorporado al texto de la novela para suplir las faltas. Lathrop, quien opina que las añadiduras son de los editores, cree que los errores fueron hechos adrede por Cervantes; que no se trata de un caso de descuido de improvisación, sino de un plan deliberado para fingirla. A mí me da igual. Voluntarios o no, los

El concepto de improvisación que maneja Cervantes es algo muy serio y de vastas repercusiones, que está en el mismo fondo del *Quijote* y de sus ideas sobre la función del autor y de la creación literaria en general. No obedece principalmente a ninguna característica española, sino que se desprende de tendencias artísticas e intelectuales europeas del momento.

errores revelan una composición apresurada, chapucera, imperfecta, carente de acabado.

La venta de Juan Palomeque (así se llama el famoso ventero), el «edificio» más importante que aparece en la primera parte, es un emblema interno del descuido en la génesis y estructura del libro. La inestable morada es el único refugio que los protagonistas encuentran en la novela de 1605, pero no hallan entre sus paredes ni amparo ni paz, porque está tan desvencijada que apenas los protege de los elementos y en su interior reina el caos. No constituye la culminación significativa y definitiva de un trayecto, sino una parada recurrente y perturbadora. Sus componentes y habitaciones están en un lamentable estado de deterioro; no empalman armoniosamente unas partes con otras. El «camaranchón» donde ponen la cama de don Quijote, «en otros tiempos daba manifiestos indicios de que había servido de pajar muchos años» (138). Sebastián de Covarrubias, en su espléndido *Tesoro de la lengua castellana*, de 1611, y el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, definen «camaranchón» –evidentemente derivado del latín *camera*– en términos despectivos, como el punto más alto de una casa, un ático, desván o buhardilla donde se almacenan trastos, cacharros y cachivaches viejos, en desuso, heterogéneos por su propia naturaleza

Lo que el «amigo» le recomienda a Cervantes es desentenderse de la tradición, de reglas prescritas, modelos y autoridades, porque nunca se ha escrito antes un libro como el *Quijote*. Este pretende ser un comienzo en limpio, un arranque a partir de cero, en el aquí y ahora. El prólogo, en el que como acostumbraba Cervantes emplea el diálogo, es un manifiesto en favor de la improvisación, que se presenta ante el lector como un acto de improvisación, lo cual comporta dramatizar sus propios titubeos interiores mediante la aparición oportuna de un interlocutor imaginario.

y paradero. El estado ruinoso del camaranchón permite que se vean las estrellas a través de su agujereado techo, por lo que el narrador se refiere al dormitorio del caballero como «estrellado establo» (141), término de hondas resonancias, como se verá.

Todo lo anterior sugiere que la venta había sido en principio una casa pequeña a la que se le han añadido habitaciones, haciéndola así más lucrativa; se ha incorporado el pajar a su espacio habitable para acomodar más clientes. Además, un techo tan plagado de huecos que las estrellas son visibles, sugiere de manera cómica que la humilde venta tiene conexiones cósmicas, como las que tenían los templos griegos, romanos y aztecas, y sus contrapartidas renacentistas, por estar aliñeados con los astros. Semejante estrellado techo sería la respuesta natural o el modelo de los labrados techos sobre los cuales se pintaban a veces los signos del zodíaco, como se puede ver hoy en el

de la Grand Central Station de Nueva York. Estas resonancias traen a la mente, por asociación y contraste, a fray Luis de León y su «dorado techo / se admira fabricado / del sabio Moro en jaspes sustentado» (*Vida retirada*).

Contra el trasfondo de la arquitectura deslavazada de la venta, semejantes alusiones son ridículas; recalcan que no se trata de una joya arquitectónica ni mucho menos, que no fue construida según un plano previamente dibujado, atento a modelos; como el *Quijote* mismo. En el proceso de su construcción, que fue gradual y gobernado por el azar, todo en ella se fue transformando obedeciendo a la contingencia y sujeto al paso del tiempo («en otros tiempos... muchos años»). El carácter provisional de su mobiliario, por ejemplo, lo muestra la cama de don Quijote, que «solo contenía cuatro mal lisas tablas sobre dos no muy iguales bancos» (138). En medio de la reyerta provocada por la cita nocturna de Maritornes, el arriero se sube en ella y hace que se desplome: «El lecho, que era un poco endeble y no de firmes fundamentos, no pudiendo sufrir la añadidura del arriero, dio consigo en el suelo» (144). La disparateja construcción de la venta de Juan Palomeque, hecha de residuos y retazos, refleja la estructura del *Quijote*, con sus historias intercaladas, los notorios errores de Cervantes, y la costumbre del hidalgo de dejar que los caprichos de Rocinante dicten el rumbo de su viaje.

En consonancia con el aire de *impromptu* que tiene la historia de don *Quijote*, Cervantes convierte el asunto de la laxa estructura de la novela y su dudoso origen en tema de debate entre los personajes hacia el final de la primera parte, cuando el canónigo de Toledo se encuentra con los protagonistas mientras llevan al caballero de vuelta a su casa en una jaula. El canónigo resulta ser otro lector más de libros de caballerías –como el cura, el barbero, Dorotea y el ventero–, además de perito en literatura en general, inclusive de teoría poética, derivada esta en el siglo XVI principalmente de Aristóteles y Horacio. Su presencia es una especie de broma privada por parte de Cervantes, porque el puesto de canónigo exigía únicamente leer derecho canónico, por lo que estos eran conocidos por holgazanes, por su vida

regalada, y hasta existía la frase «llevar vida de canónigo». El canónigo de Toledo es, y aquí está el chiste a mi parecer, el «desocupado lector» a quien se dirige Cervantes en el famoso prólogo de 1605. El canónigo es un lector ideal, por así decir, bien leído, de gusto refinado, y con tiempo libre. Dice, en efecto, que se dedicó a leer libros de caballerías «llevado de un ocioso y falso gusto» (489).

Como otras figuras de autoridad y autoría a lo largo de la obra de Cervantes, el canónigo es un tipo ridículo por su pedantería y tendencia a caer en contradicciones; tales personajes, entre ellos el cura mismo, no son de una pieza. El canónigo critica los libros de caballerías valiéndose de los conocidos argumentos de la época sobre su falta de similitud y dudosa moral, pero también hace una elocuente defensa de ellos, con lo que al lector podría parecerle es una descripción del *Quijote* mismo. Habiéndose enterado del escrutinio a que fue sometida la biblioteca del hidalgo, cuando tantos libros de caballerías fueron condenados a las llamas,

de que no poco se rio el canónigo, y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un no pensado acontecimiento (...) Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura

desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso (491-92).

Lo que al canónigo le gusta de los libros de caballerías, aparte de la referencia a Horacio y su *dulce et utile*, es la libertad que le dan al escritor, la ausencia de restricciones de estilo y tema, la potencialidad de «ingeniosa invención», y la posibilidad, si no ya la necesidad, de improvisar. «Ingeniosa» tiene aquí el mismo significado que «ingenioso» en el título del *Quijote*: imaginativo, creador, inspirado casi hasta el punto de la locura que Platón le atribuía, preocupado, a los poetas. Llama la atención también en las palabras del canónigo, que se me antoja son las del propio Cervantes, el concepto de «escritura desatada», que me parece una definición justa de la improvisación en el *Quijote*; y hasta una manera de describir la venta de Juan Palomeque.

El canónigo se declara tan entusiasmado con el modelo de la novela de caballerías que confiesa haber intentado escribir una: «Yo, a lo menos —replicó el canónigo—, he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas...» (493). Sin embargo, «no he proseguido adelante, así por parecerme que hago cosa ajena de mi profesión» (493). Puede añadirse que el manuscrito incompleto del canónigo se corresponde con su práctica de la lectura de los libros de caballerías, porque antes ha mencionado que si bien «he leído (...) casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cual más cual menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más este que aquél, ni estotro que el otro» (489).

Se me ocurre que no es difícil ver también en el canónigo un autorretrato burlón de Cervantes, y en la poética del mismo una revelación velada (valga el oxímoron) del «método» que siguió en la redacción del *Quijote*. La novela se atiene, de

Hay errores que los personajes cometan que no hay necesariamente que achacárselos a Cervantes, sino a la prisa, descuido o ignorancia de estos dentro de la ficción de la obra; como los que comete Dorotea haciendo el papel de la Princesa Micomicona. Don Quijote mismo comete algunos. En el capítulo cuatro dice que siete por nueve son setenta y tres. Más adelante dice que Sansón fue quien arrancó las puertas del templo, cuando fueron las puertas de la ciudad de Gaza las que Sansón desencajó.

forma libre («desatada») a la estructura de las novelas de caballerías, porque toda parodia comienza como copia del objeto que quiere criticar. Cervantes deja correr libremente la pluma, guiado solo por su ingenio e inventiva, no por las reglas propuestas por los sumisos seguidores de los preceptistas, como Alonso López Pinciano, que no eran de todos modos escritores, sino teóricos. La falta de acabado, en ambos sentidos de la palabra –falta de remate y pulimento– es característica fundamental del inconcluso manuscrito del canónigo y de la novela de Cervantes; lo cual, como veremos, animó a un imitador a concluirla con su propia segunda parte. La inacabada novela de caballerías del canónigo y su incapacidad de leer novelas de caballerías hasta el final también recuerdan otras obras incompletas mencionadas en la primera parte: la truncada obra de Grisóstomo, la autobiografía picaresca de Ginés de Pasamonte y el volumen de poemas de Cardenio. Pienso que la imposibilidad de concluir esas obras pone de manifiesto las ansiedades de Cervantes sobre

cómo terminar su propia novela, y a una dificultad teórica que lo asedió a lo largo de toda su obra: cómo concebir una narrativa finita en un universo que ahora sabe, tras la revolución copernicana y los experimentos de Galileo, es infinito. Regresaré a este tema hacia el final de este ensayo, que ya debe parecerle infinito al paciente y sin duda no desocupado lector.

El canónigo es como Ginés de Pasamonte y otros autores internos de la primera parte del *Quijote*, que no pueden dar fin a sus argumentos ni conclusión satisfactoria a sus planes: no alcanzan a ponerlos en acción, completarlos como ficciones o llevarlos a un fin feliz. En la segunda parte esto cambia. Para empezar, hay variante en el título mismo del nuevo libro, en que don Quijote es ahora llamado «caballero», no «hidalgo» como en la primera. El nuevo título indica que don Quijote ya ha alcanzado la identidad literaria que anhelaba, pero se trata también de una reacción contra el *Quijote* apócrifo de Avellaneda, en el que todavía es «hidalgo» en la portada. Este libro, con el que Cervantes ahora compite ansioso, ha adquirido vida propia y lo hostiga con su presencia. Su publicación no solo apuró a Cervantes a escribir y terminar su propia segunda parte, sino que lo forzó a hacerle cambios en la que trabajaba entonces, respondiendo a esta contingencia con un precipitadamente concebido viaje del caballero a Barcelona, la incorporación de uno de los personajes de Avellaneda en su propia narrativa, y la elaboración de un final «definitivo» que desanimara a futuros continuadores. Su sofisticada y efectiva respuesta a Avellaneda fue, como dijera de manera brillante Stephen Gilman, «enredarlo en una red de ironías». Pero para lograrlo tuvo que reaccionar rápidamente para poder remendar el tejido de su libro cuando ya se aproximaba al final, mediante una apresurada improvisación.

En la segunda parte la improvisación se dramatiza mediante la presencia de varios autores –todos improvisadores– que inventan historias, bromas y relatos que, por cierto, se malogran de una manera u otra. La misma idea de una tercera salida la concibe el bachiller Sansón Carrasco, el más importante de estos autores internos, se supone que para curar a don Quijote, pero también

para divertirse interpretando la primera parte «en vivo», por así decir. La segunda parte es una copia improvisada de la primera, que es ahora el modelo, heredando ese papel de los libros de caballerías, realizada por Sansón. Por lo tanto, la segunda parte es una copia imperfecta de una copia también imperfecta de las novelas de caballerías, el *Quijote* de 1605, una obra «desatada», como la venta. La segunda parte es una «metanovela» de caballerías, un *Quijote* a la segunda o tercera potencia compuesto por un autor, Carrasco, desde dentro de la ficción. Sansón es como el canónigo, excepto que logra poner a prueba sus teorías y planes; y digo poner a prueba.

Al principio de la segunda parte, el lector se entera de los designios de Sansón Carrasco de organizar una tercera salida de don Quijote por sus conversaciones con el caballero, el cura y el barbero. Estos son planes repentinos, que va a tener que rehacer en el curso de la acción, porque las cosas no salen como él las había planeado. Por ejemplo, don Quijote derrota a Sansón en su primer combate, donde aparece disfrazado como el Caballero de los Espejos, un atuendo aparatoso que es una imagen contrahecha del de don Quijote. El bachiller hace el papel de don Quijote enfundado en una armadura cubierta de espejos, como para subrayar que es una copia del caballero, para ponerle delante al hidalgo un reflejo propio que lo haga tener un destello de reconocimiento de sí mismo, y además para subrayar que la historia que elabora sobre la marcha sigue la de la primera parte. Muchos de los episodios del *Quijote* de 1615 son, en efecto, burdas o exageradas repeticiones de otros del de 1605, en la medida en que los duques y sus vasallos instigan al caballero a que haga su papel tal y como ellos lo recuerdan de sus lecturas de la primera parte. Por ejemplo, el desfile en el bosque puede verse como una ampliación del episodio de los bataanes o el del cuerpo muerto; las bodas de Camacho es una retocada repetición del episodio de Grisóstomo y Marcela; la situación de la hija de Dueña Rodríguez es como la de Dorotea; la serie de aventuras en la casa de los duques son como transformaciones de las malaventuras en la venta de Juan Palomeque.

En consonancia con el aire de *impromptu* que tiene la historia de don Quijote, Cervantes convierte el asunto de la laxa estructura de la novela y su dudosos orígenes en tema de debate entre los personajes hacia el final de la primera parte, cuando el canónigo de Toledo se encuentra con los protagonistas mientras llevan al caballero de vuelta a su casa en una jaula.

En la segunda parte el número de los autores internos aumenta. Además de Sansón está Sancho, que monta el episodio de la Dulcinea encantada y sus secuelas; el duque y su mayordomo, que organizan todas las burlas en la casa de recreo de los aristócratas y sus predios; y el gran titiritero Ginés de Pasamonte, convertido en maese Pedro, que se ha transformado de autobiógrafo picaresco en dramaturgo en miniatura, autor de una minicomedia que provoca un desastroso incidente en la venta. (Antes era una sátira de Mateo Alemán, ahora de Lope de Vega.) En la primera parte las obras de los autores internos quedaban inconclusas, ninguna fue leída o interpretada (excepto la *Canción desesperada* de Grisóstomo y el relato del *Curioso impertinente*, cuyo autor no se identifica). En la segunda parte esto cambia, pero los relatos dentro del argumento principal inventados por los nuevos autores, aunque representados, no resultan como los habían planeado y no terminan según sus intenciones.

Ya he mencionado la derrota de Sansón a manos de don Quijote en su primer encuentro. Los otros planes no salen mucho mejor. La Dulcinea creada por Sancho, repentinamente presionado por las circunstancias, resulta ser una labrador, con la que se topan por casualidad, que apesta a ajos crudos y es zafia en su comportamiento. Para encubrir la mentira que había dicho en la primera parte sobre su viaje al Toboso, Sancho afirma

La perturbadora presencia del infinito es lo que le da a Cervantes una sensación de libertad que conduce a la improvisación; los instantes son dispersos e innumerables, el cosmos ilimitado y con una forma todavía por descubrir, si es que alguna tiene. Es la pequeñez del individuo expuesto a esas inmensidades siderales lo que provocó la ironía de Montaigne, lo que a su vez provocó la de Cervantes, y lo que también nos condujo a todos a ese famoso taller donde Velázquez siempre seguirá ponderando la próxima pincelada.

que la aldeana que tienen delante es Dulcinea, solo que encantada, lo cual explica su repulsiva apariencia. Pero la renuente damisela se niega tajantemente a hacer el papel que Sancho le ha asignado. Le reprocha ásperamente a su «creador» haberla hecho sufrir una burla típica de caballeros, a expensas de una pobre campesina. Ni siquiera convence a don Quijote, ansioso como está este de dar con su dama. Por lo tanto, esta mujer, que probablemente se parecía a Aldonza Lorenzo, la «verdadera» Dulcinea, resulta un fiasco como ficción del escudero. Peor, la figura de la Dulcinea encantada va a hostigar a Sancho, multiplicándose y ampliando sus efectos de formas insospechadas y perversas. Va a reaparecer en la historia que cuenta don Quijote después de su descenso a la Cueva de Montesinos, y también en el desfile del bosque organizado por los duques, donde su papel lo hace un paje disfrazado de mujer. Su «encantamiento» conduce a la cruel burla

por la que se determina que Dulcinea solo regresará a su condición «original» si Sancho se propina a sí mismo 3.300 azotes en su trasero desnudo. Sancho resulta ser un desafortunado autor, cuya creación adquiere vida propia y lo reta constantemente. Su invención se convierte en una realidad amenazadora que no pudo anticipar, al crearla respondiendo a una situación comprometedora resultado de otra ficción suya, el embuste de su nunca realizado viaje al Toboso.

A parte de Sansón Carrasco, el más ambicioso y activo de los autores internos de la segunda parte es el mayordomo de los duques, que es responsable de varios espectáculos: la procesión nocturna en el bosque, el gobierno de Sancho en la ínsula de Barataria, el vuelo de Clavileño y otras complicadas bromas. En el aparatoso desfile, tomado de los cantos 28 a 30 del *Infierno* de Dante, el papel de la bellísima figura de Dulcinea lo desempeña, como ya dije, un hermoso paje, cuyo único defecto es tener una voz «no muy adamada» (825), testimonio de su abundante testosterona y de lo precario de la improvisación. ¿Qué se va a hacer? Nadie es perfecto, según la famosa frase final de la película *Some Like It Hot*. La creación del mayordomo falla en algo fundamental, el sexo apparente de su personaje, pero nadie parece percatarse. Su más grande triunfo es Barataria, a la vez que su más espectacular fracaso. El plan de hacer de Sancho un rey tonto le sale al revés, porque el escudero resulta ser un gobernante sabio y benévolos. El propio mayordomo le confiesa a Sancho con resignación: «Dice tanto vuestra merced, señor gobernador —dijo el mayordomo—, que estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuestra merced, que a lo que creo no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y de avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuestra merced esperaban los que nos enviaron y los que aquí venimos. Cada día se ven cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven veras y los burladores se hallan burlados» (919).

En el episodio de maese Pedro y su retablo, una especie de *Las meninas avant-la-lettre* y en miniatura, Ginés monta un precario teatro de marionetas en la venta. Se trata de un artefacto cuyo

tosco artificio se revela desde adentro, por así decir, donde el titiritero –Ginés/maese Pedro–, oculto, manipula por debajo las figurinas sobre el escenario, mientras que un muchacho, que hace de narrador, indica la identidad de los personajes y explica la trama. Lo comparo con *Las meninas* por la intrincada exhibición de los bastidores de la creación, de sus soportes y tramoya, y su repartición de la autoría, con la voz desplazada del escondido maese Pedro, que su asistente articula, excepto cuando aquel habla para responder a protestas del público, todo lo cual parece anticipar mucha teoría crítica actual, como es bien sabido lo hace el cuadro de Velázquez, según ya se vio. La pieza representada no llega a concluirse porque don Quijote interviene en el conflicto sobre el escenario, ignorando la diferencia de tamaño entre él y la improvisada tarima, difícil de confundir con la realidad, excepto desde la perspectiva de un loco. Las acciones de don Quijote son como si, parados ante *Las meninas*, decidiéramos dar unos pasos hacia adelante para echarle un vistazo a lo que está pintando Velázquez y hacerle algunas preguntas. La defectuosa historia de la comedia que maese Pedro escenifica, que es una torpe mescolanza de romances que don Quijote corrige más de una vez desde su puesto en el público, queda inconclusa al desarmarse su ficción, como en el caso de Barataria. Acaba literalmente hecha trizas. Ginés hace que el caballero le pague por los títeres rotos, tasado cada uno según su rango en la acción de la obra; giro genial cervantino si los hay, porque las jerarquías ficticias se hacen valederas en la realidad. Como los argumentos de las obras de los demás autores internos de la segunda parte, el de la pieza de maese Pedro es imperfecto y queda truncado. Su función ante el público de la venta es teatro dentro del teatro, juego de ilusiones reflejas, como en *Hamlet*; es una obra montada ante el público en el momento en que se representa, con catastróficos resultados cuanto se borran las fronteras entre escena y realidad.

Las estructuras arquitectónicas en la segunda parte son complicadas, como la venta de Juan Palomeque, pero de manera diferente, en consonancia con el patrón más complejo, barroco, del

Quijote de 1615. Ahora son construidas de forma más artística y artificial, poniendo de manifiesto su fragilidad y carácter provisional; como si el proceso mediante el cual la venta alcanzó su provisoria y precaria constitución se estuviera dramatizando. Ejemplos de ello son la bóveda de ramas construida para cubrir la ceremonia de las bodas de Camacho y el techo de luces sobre el velorio fingido de Altisidora. Cuando don Quijote y Sancho llegan al claro donde se va a festejar el desposorio del rico Camacho y la bella joven Quiteria, notan que una cúpula enramada ha sido confeccionada para techar el área: «En efecto, el tal Camacho es liberal [generoso] y hásele antojado de enramar y cubrir todo el prado por arriba, de tal suerte, que el sol se ha de ver en trabajo si quiere entrar a visitar las yerbas verdes de que está cubierto el suelo» (690). Algo similar ocurre en la casa de los duques hacia el final de la segunda parte, cuando capturan a don Quijote y Sancho y los regresan a esta auténtica mansión de farsas y bromas, donde se les hace presenciar el velorio simulado de Altisidora, falsa enamorada del caballero que se supone ha muerto de amor por él. Al llegar, «los entraron en el patio, alrededor del cual ardían casi cien hachas, puestas en sus blandones, y por los corredores del patio, más de quinientas luminarias; de modo que a pesar de la noche, que se mostraba algo oscura, no se echaba de ver la falta del día» (1.069). Aquí tenemos el opuesto correlativo de la bóveda vegetal que oscurece el espacio exterior que se convierte en interior: es un día artificial creado en medio de la noche oscura por un edificio luminoso artificial. Estos techos simulados son un eco del «estrellado establo» en la venta de la primera parte. Dado el carácter repetitivo de la segunda, que reduplica episodios de la anterior, pueden verse como su expansión o como un comentario del mismo.

La improvisación en el *Quijote* es una exhibición dinámica de cómo el arte está sometido a la fuerza corrosiva del tiempo, y de su dependencia en lo contingente que surge en un tiempo y espacio infinitos, y en los reducidos poderes de los artistas, que ya no tienen una idea clara de los límites, pero sí una viva conciencia de sus propias limitaciones. La improvisación es la respuesta a

la vez restrictiva y liberadora a esta circunstancia, que es en esencia un pacto entre el lastre del pasado y la levedad del futuro, entre modelos rígidos y su adaptabilidad a las condiciones del creador. Las novelas serán de ahora en adelante el producto de ese acomodo. Siempre llevarán la marca de su temporal y maculada concepción, de la cual las deficiencias son su mejor testimonio, expresado mediante la ironía a la que se somete el novelista. Esto es lo que Sterne y otros como Joyce y Proust recogieron a lo largo de la historia del género; inclusive Flaubert, ese perfeccionista neurótico que sufrió duramente por ello.

La clave es el «estrellado establo» porque se abre al infinito, infinito que no puede ser contenido por el averiado techo, o fijado por la cosmología ptolemaica, la cual todavía se dibujaba sobre los dorados techos de palacios renacentistas; son los límites del cosmos dantesco, que ofrecía un orden reconfortante ya perclitado. (La aliteración y rima interna que Cervantes despliega con su epíteto, se me antoja, revela lo mucho que significó ese agujero para él.) Hay que imaginar las estáticas representaciones del zodíaco sobre las bóvedas palaciegas contra el fluir incesante de las estrellas vistas a través del orificio en el techo de la venta. La perturbadora presencia del infinito es lo que le da a Cervantes una sensación de libertad que conduce a la improvisación; los instantes son dispersos e innumerables, el cosmos ilimitado y con una forma todavía por descubrir, si es que alguna tiene. Es la pequeñez del individuo expuesto a esas inmensidades siderales lo que provocó la ironía de Montaigne, lo que a su vez provocó la de Cervantes, y lo que también nos condujo a todos a ese famoso taller donde Velázquez siempre seguirá ponderando la próxima pincelada. ▀

Roberto González Echevarría es Sterling Professor de literatura española y literatura comparada en la Universidad de Yale, y miembro de la American Academy of Arts and Sciences. Ha editado importantes antologías de literatura latinoamericana y cubana.



A grayscale satellite map showing agricultural fields and river networks in Castilla-La Mancha, Spain. The map displays a dense pattern of agricultural plots, with several prominent river systems winding through the landscape. A large, irregular white area is visible in the upper right quadrant, likely representing a cloud cover or a specific land use type.

Castilla-La Mancha, España

V I T U P U I A S D M F B H B R L W

S C H A R T I E R F T A E R A A R T

U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R

I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I

E T X C U E T O C F G H C O O T D L

A U Y U M A C X F G H C L A E O I T

E Y U M O S B F G M H O R T M I T S

S O G E L D P V I L L O R O I T R R

T H I R H Y R M R S A K H C E M G S

A I T V I E O E O F X G H E R W T U

I T N Y A H D T D F G H Y U M A C F

G R E Y C R O S A Y U M O S B F G M

H O R T E U I T F O Y S L S D F G H

E B R K U I G R R T H I H Y B M K A

S D F S H E O G U I T U Y R T M I T

S S O B E L D V I L L O R O I T R R

T H I Q **H A C K L** A V E Z C E M G U

D I T V I E L

T N Y A H S T

G N C F R T O

H O R T U I T

R T U I T R R

G H E M G U I

I T N Y A H S

G N C F R T O

H O R T E U I T

E B R T U I T

N O T H B A B C H M D I A E V E T H

G O O R T Y U O S E N D I T K L I O



Sobre Erich Hackl

Raúl Zurita

Les pido que me disculpen el que inicie con una referencia personal esta presentación de uno de los más notables y ejemplares autores europeos contemporáneos, leyéndoles un párrafo que influyó en todo lo que yo escribiría después y que marcó mi vida. Creo que a Erich Hackl no le sorprenderá esta cita:

Esta noche soñaré con Rudi Friemel. Tendrá la cara blanca como la cera y los ojos muy abiertos, como si se hubiese dado un susto de muerte. Llevará un pantalón de presidiario, a rayas y de tela fina, tapándole los sabañones, y una camisa blanca con bordado de rosal. Un regalo, ¿de quién? Sonreirá como siempre sonríe. Veré el hoyuelo en su mentón. Dirá: Todos me han olvidado, las mujeres, los amigos, los camaradas. Tonterías, diré yo.

Y unos párrafos más adelante:

Hoy soñaré también con mi hermana. Durante años no sueño o solo sueño tonterías que olvido nada más despertarme. Pero lo que generalmente ocurre es que no llego a soñar, porque el hombre que tengo a mi lado ronca noche tras noche. Cuando está dormido, suelta auténticas parrafadas. Entonces le digo, Fernando, quieres dejar de roncar. Y cuando por fin se ha hecho el silencio, siento un codazo en las costillas.

Marina, estás roncando, dice Fernando, y se da media vuelta, pero yo quedo despierta y no pego ojo hasta la madrugada. Y ahora quiero que durante dos noches seguidas no haya parrafadas ni codazos en las costillas, y entonces se presentará Rudi en una noche y Margarita en la otra. Creo que se me aparecerá en sueños porque está celosa. ¡Qué voy a estar celosa! La celosa eres tú, dirá. No digas estupideces, le contestaré. Pobre Marga.

Es el comienzo de *La boda en Auschwitz*, y se lo escuché leer por primera vez el 2004, en un encuentro de escritores en Tampico, México. Desde entonces no he cesado de volver a él y mi admiración por su obra se acrecienta con cada nueva lectura. Lo commocionante de ese inicio es que, al igual que prácticamente la totalidad de la obra de Hackl, narra un hecho absolutamente real: un matrimonio que efectivamente se realizó en el campo de exterminio de Auschwitz entre Rudi Friemel, austriaco, y la española Marga Ferrer, en el cual Rudi está confinado y donde se permite a Marga el breve lapso de un día y una noche; cómo de golpe esas cinco líneas son capaces de mostrarnos ese punto central, anclado en el fondo de ese cúmulo de malas palabras, de tics, de pequeñas traiciones e inesperados heroísmos, que persistimos en denominar lo humano, incorpora a través de los sueños todo lo irreparable, todo lo que ya no

se puede remediar, para que la continuidad no se pierda. Para que continuemos ensayando ese diálogo ancestral con que incontables hombres y mujeres, antes de quedarse dormidos, entablan con otros hombres y mujeres y donde las grandes barreras de la distancia y de la muerte dejan de ser vallas infranqueables. La hermana de Marga soñará con su cuñado Rudi Friemel, víctima de una de las más cruentas máquinas de matar que haya conocido la historia, Auschwitz, pero que no ha sido la última, porque esa cita que vuelve a hacer presente a alguien que radical, absolutamente no está, al igual que el libro que lo contiene y al igual que toda la gran literatura, sobre todo una metáfora de esa lucha que diariamente, en este mismo minuto, continúan librando sobre la faz de la Tierra millones y millones de seres humanos por convertirse en seres humanos y por continuar siéndolo.

Tomando así como trasfondo los escenarios de horror y sufrimiento impuestos por sistemas que, desde la ferocidad de los fascismos totalitarios del siglo pasado hasta la hiperdictadura actual del neoliberalismo (cuyo mayor alcance conceptual es afirmar que la libertad consiste en poder elegir entre tres marcas de chocolate), tienen como fin impedir la movilización social y preservar la sociedad de clases, los libros de Erich Hackl, desgarradoramente heridos y bellos, están cruzados por seres que vivieron o que están vivos aún, marcados profundamente

por una violencia sistemática, despiadada y consciente, y cuyas vidas representan a su vez la historia de millones de otros derrotados, de millones de otras víctimas. En una entrevista reciente, Erich Hackl afirmó que «hay momentos en que se llega al fondo de toda existencia. Solo entonces uno sabe si puede vivir sin autoengaños. Uno reconoce sus propias debilidades y las de los demás». Es, creo, la mejor síntesis del motor central que anima su escritura: el dato irrefutable de la existencia.

Así, y refiriéndome solo a sus libros traducidos al español, en *Los motivos de Aurora*, Aurora Rodríguez, la anarquista española cuyo anhelo de emancipación choca con las convenciones sociales y que ansía tener una hija en quien cumplir su sueño de un mundo mejor para lo cual puso, a comienzos del siglo pasado, un aviso donde dice anda en busca de alguien que quiera engendrarsela, hija que nacerá tiene pero a la que terminará matando, o Sara de *Sara y Simón*, la madre que tras la caída de la dictadura en Uruguay y después de haber sufrido persecución, encarcelamiento y tortura emprende la búsqueda desesperada y perseverante del hijo que le arrebataron, como Rudi Friemel y Margarita Ferrer de *La boda en Auschwitz*, o la pequeña niña gitana, Sidonie Adlersburg, de *Adiós a Sidonie*, que, nacida en 1933 en la región de Steyr, la misma región de la que proviene Hackl, es abandonada en las puertas del hospital con una nota que dice «Me

llamo Sidonie Adlersburg y nací en la carretera de Alheim. Busco padres». Esta pequeña población –también ciudad natal del autor– donde a través de personas e instituciones se refleja la historia de Austria desde la subida de Hitler al poder en Alemania hasta 1947, dos años después del final de la guerra. Los feroz acontecimientos políticos bajo el nazismo se van reflejando gradual y dramáticamente en la actitud y la actuación de personas que, por convicción, arribismo, fervor patriótico o simple cobardía se ponen al servicio del poder y contribuyen, activamente o por omisión, a la deportación y la muerte de Sidonie. La narración, que ha transcurrido en una rigurosa tercera persona, con un relato de los hechos que no se ha permitido ningún desborde, muestra cómo no hicieron nada todos los que hubieran podido influir de algún modo en la adopción definitiva de Sidonie por parte de la familia que la ha acogido –la asistenta social, el alcalde, la maestra y el director de la escuela–, sabiendo que al entregarla a sus padres biológicos la estaban enviando a una muerte segura, por la persecución y exterminio a que fue sometida la población gitana bajo el nazismo. Efectivamente Sidonie muere en Auschwitz no de tifus, como consigna el parte oficial, sino de inanición, como le confirma al autor el hermano biológico de Sidonie, Joseph Adlersburg, él mismo sobreviviente de Auschwitz, en 1998. Poco antes Erich Hackl, rompiendo las

propias reglas que se ha impuesto —ser un narrador que va contando una historia real, llevando al extremo mínimo la intervención de su voz en el relato—, no puede sin embargo evitarlo en el que es uno de los momentos más desgarradores de la escritura de nuestro tiempo, mostrándonos el momento exacto en que el lenguaje, los idiomas que hablamos, las palabras de las que disponemos, incapacitadas para narrar los extremos del dolor, pasan a ser un grito: «Este es el punto en que el cronista no puede ya ocultarse tras hechos y conjeturas. El punto en que quisiera vaciar a gritos su rabia impotente».

Porque el hecho abismal frente al cual nos pone la obra de Hackl es que no existen palabras para nombrar el horror absoluto, para dar cuenta del instante exacto en que un cuerpo torturado hasta unos momentos antes pasa a ser un desaparecido; carecemos de imágenes para fijar ese segundo infinitesimal en que alguien se convierte en sus despojos, no tenemos conceptos para imaginar qué preguntas, qué recuerdos, son los que asaltan a un ser humano, una mujer o un hombre o un niño, en ese extremo monstruoso en que está siendo muerto o está siendo mandado a la muerte. Y sin embargo debemos hablar, debemos traer a este lado del mundo cada uno de esos instantes. El dolor extremo está fuera del lenguaje y las palabras, las frases, todos los discursos rebotan contra su coraza impenetrable, y sin embargo debemos volver una y otra vez a

ese extremo de la violencia y del crimen para no dejar que la muerte condene a las víctimas a un doble sacrificio y dé a los victimarios una doble impunidad.

Al releer ahora los libros de Erich Hackl tuve la sensación casi dolorosa de una reafirmación final de la literatura, una sensación que he experimentado pocas veces y que me hace creer que Sófocles escribió *Antígona* solo para que ninguna otra mujer tuviera que immolarse desgarrada entre las leyes y la piedad; que para que nadie más tuviera que morir por amor, víctimas de conflictos que finalmente no les pertenecen, es que fue escrita *Romeo y Julieta*. Desde las primeras epopeyas hasta la estremecida piedad de *Adiós a Sidonie*, la gran literatura, al menos aquella que nos concierne y nos interpela, representa el intento más vasto y desesperado por erigir desde este lado del mundo una compasión sin fin que preserve a los que vienen de los sufrimientos que esas obras estuvieron obligadas a narrar. En la misma entrevista que citaba, Erich Hackl ha explicado de un modo magistral la frase de Walter Benjamin que a su vez es la representación exacta de la trayectoria del mismo Hackl: «La llama del pasado solo la podrá avivar aquel historiador que esté firmemente convencido de que ni siquiera los muertos estarán a salvo si el enemigo vence. Y este enemigo no ha parado de vencer». La frase habla del historiador, yo entiendo que está hablando de la poesía.

Es parte de lo quería decir a propósito de la visita que hoy nos honra en esta Cátedra Abierta. En un país como el nuestro donde la tortura, el asesinato y la desaparición sistemática de personas se transformaron en política de Estado, sus libros nos recuerdan de un modo insoslayable que en un mundo de víctimas y victimarios la memoria es el penoso privilegio de la vida. ▀

Literatura y pasado

Erich Hackl

[LITERATURE AND THE PAST]

PALABRAS CLAVE: Walter Benjamin, literatura de no ficción, tergiversaciones biográficas

KEYWORDS: Walter Benjamin, non-fiction writing, tergiversations in biographies

Empiezo y cierro mi intervención sobre literatura y pasado con dos citas del filósofo alemán Walter Benjamin, no solo para justificar mi práctica literaria y discutir unas cuantas otras, sino por considerarlas imprescindibles en cuanto a cualquier reflexión sobre el pantanoso terreno en el cual se mueve toda literatura que aspira a tratar hechos reales, con protagonistas reales, lo que le otorga a su autor una responsabilidad que la pura ficción –que tampoco suele ser tan pura– desconoce.

Comienzo, por lo tanto, con el ensayo de Benjamin que se titula «El narrador. Reflexiones en torno a la obra de Nikolai Leskov», que data del año 1936. En él, el autor distingue entre la historiografía y la narración histórica: mientras el historiador escribe, el cronista narra la historia. El primero debe explicar los hechos, «bajo circunstancia alguna puede contentarse presentándolos como muestras del curso del mundo», lo que ha sido, abierta o inconscientemente, precisamente la intención del cronista. Hemos sido invadidos por novedades, escribía Benjamin. Y sin embargo, somos pobres en historias memorables. «Esto se debe a que ya no nos alcanza acontecimiento alguno que no esté cargado de explicaciones. Con otras palabras: casi nada de lo que

acontece beneficia a la narración, y casi todo a la información. *Es que la mitad del arte de narrar radica precisamente en referir una historia libre de explicaciones*.

Para sustentar su tesis, Benjamin recurrió a un episodio contenido en el tercer libro de las *Historias* de Heródoto. Ahí, en el capítulo 14, el narrador de historia griego cuenta que el rey de los egipcios, Psamenito, después de ser derrotado y aprisionado por el rey persa Cambises, ve pasar primero a su hija y después a su hijo. A la hija como esclava, y al hijo camino de su ejecución. Los ve, conoce su suerte, mas ni se inmuta. «Pero cuando luego reconoció entre los prisioneros a uno de sus criados, un hombre viejo y empobrecido, solo entonces comenzó a golpearse la cabeza con los puños y a mostrar todos los signos de la más profunda pena.»

Según Benjamin, este ejemplo sirve para descubrir la condición de la verdadera narración. «La información cobra su recompensa exclusivamente en el momento en que es nueva. Solo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse. No así la narración pues esta no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo.» Porque –escribe Benjamin– Heródoto no explica

el comportamiento de su protagonista. Obliga a los lectores a interpretar ellos mismos los hechos presentados. Podrían llegar, por ejemplo, a la conclusión de que al rey no le commueve el destino de los personajes de la realeza, por ser el suyo propio. También cabe esa interpretación: «Mucho de lo que nos commueve en el escenario no nos commueve en la vida; para el rey este criado no es más que un actor». O aquella otra: «El gran dolor se acumula y solo irrumpre al relajarnos. La visión de ese criado significó la relajación».

Queda la pregunta de si se puede verificar el relato de Heródoto. Si le fue contado, y por quién. Cuáles habrán sido sus motivos para conservarlo. También, si cambió el orden de aparición –la hija, el hijo, el criado– para hacer más efectiva su crónica; en fin, si se tomó sus libertades, por razones estéticas consideradas necesarias, al arreglar el material documental. También me intriga saber por qué Benjamin insistía en ofrecernos precisamente ese episodio de las *Historias* como ejemplo de una narración exenta de interpretación alguna, silenciando el hecho de que Heródoto sí explicaba el comportamiento del rey egipcio; según él, Psammenito dijo: «Las penas de mi casa son demasiado grandes para llorarlas. Pero la privación del amigo merecía mi lamento ya que fue rico y terminó siendo mendigo, y además se le acerca la vejez».

Lo que me molesta de las sutiles reflexiones de Benjamin es su posición: argumenta y analiza desde la postura del lector, y además del lector actual, no contemporáneo del cronista. Por lo tanto no me ayuda con mis problemas. Ya sé, por instinto, experiencia y convención, que se trata de evitar explicaciones en un texto literario. Sé que no me corresponde expresar mi opinión, la del autor. Sé que hace falta escribir de manera clara y concreta. Saber todo esto no me sirve al encontrarme en mis investigaciones con personas que me dan más que nada informaciones, conclusiones, juicios abstractos. O con un montón de papeles en los archivos, a veces de más fácil uso que los testimonios, pero también más peligrosos ya que ante ellos no tengo que justificar su transformación en una secuencia literaria. Por otra parte, a los documentos no se les puede hacer preguntas; solo revelan lo que está escrito en ellos. Ni

Creo que todos los que escriben en esa tierra de nadie entre la ficción y el testimonio, tratando unas historias relacionadas íntimamente con la historia social, en mayúscula, persiguen un objetivo extraliterario. Ya no creen, como generaciones anteriores de escritores comprometidos, en el poder de la literatura para impactar al mundo. Pero sí tienen la esperanza, quizás inconsciente, de poder influir en la vida de sus lectores.

los testimonios orales ni los documentos escritos suelen ser suficientemente completos e inequívocos para que pueda surgir de ellos una crónica que sea más que una acumulación de información y empatía, un relato que junte la verdad con la realidad. Y justo en eso estamos, en reivindicar una literatura a medio camino entre la ficción y la no ficción: que se adhiere a los hechos y sentimientos tal como aparecen en los recuerdos y testimonios acumulados, pero que busca una estructura, un molde capaz de organizarlos. La invención, por lo tanto, queda reducida a un mínimo. Sigue presente, sin embargo, la fantasía. Pero es una fantasía dirigida, limitada a causa de la responsabilidad hacia el material reunido. Por eso ese tipo de literatura corre constantemente el peligro de fracasar, de quedar inacabado o, por otra parte, de tener que completarse incluso cuando ya esté terminado y publicado, tal como me pasó en el relato *Sara y Simón*, cuya historia acaba de resumir Raúl Zurita. En él, como en la vida real, la búsqueda de Sara Méndez continuaba después de publicarse el libro. Seguía siendo una historia sin fin, pero con avances, con pequeños cambios, con algunas novedades en la vida de Sara. Así que el libro tampoco pudo estar terminado. Integré

Por la mutua confianza no les debe sorprender que el autor deje leer el manuscrito a sus protagonistas. (...) Para corregir faltas que se deben a malentendidos o simplemente a interferencias acústicas. Por fallos del mismo protagonista que, más tarde, al leer el texto, se da cuenta. Y por supuesto también por creer que mis informantes tienen el derecho a saber cómo son retratados: deben reconocerse en el texto, en su apariencia y en sus sentimientos.

los respectivos cambios en cada tirada de la edición en alemán, y por supuesto los consideré también en la traducción al castellano que se publicó en 1998. El mayor cambio se dio en 2002, cuando un periodista y un político, ambos del Uruguay, lograron encontrarse con el apropiador de Simón, un policía bonaerense, que confesó haberse quedado con el niño. Este, a quien los apropiadores habían dado el nombre de Aníbal, no dudó en someterse a la prueba de ADN. Se confirmó, en un 99,98 por ciento, que era Simón. Esa novedad, que se aproximaba mucho al fin de una historia sin fin, ya no la supe integrar en la estructura de mi relato. Como autor, había seguido la misma pista falsa que Sara, por lo cual quedaban dos opciones: o reescribir todo desde el principio (bastante difícil, si no imposible, por varias razones) o agregar la historia del reencuentro entre madre e hijo, al cabo de veintiséis años, como epílogo. Opté por lo último.

Creo que todos los que escriben en esa tierra de nadie entre la ficción y el testimonio, tratando unas historias relacionadas íntimamente con la historia social, en mayúscula, persiguen un

objetivo extraliterario. Ya no creen, como generaciones anteriores de escritores comprometidos, en el poder de la literatura para impactar al mundo. Pero sí tienen la esperanza, quizás inconsciente, de poder influir en la vida de sus lectores. A lo mejor solo en el sentido de dar a sus protagonistas la sensación de sentirse acompañados, menos solos, o de fomentar un encuentro entre personas alejadas o enfrentadas entre sí. Esa fue en secreto mi esperanza al escribir la historia de Sara (como una oferta para su hijo, «sea quien sea y esté donde esté», como escribí en la nota final de la primera edición). Ni lo pensé cuando me puse a trabajar sobre el caso de *La boda en Auschwitz*, el único casamiento legal en aquel campo de exterminio, realizado entre un preso austriaco, Rudi Friemel, y su novia española, Marga Ferrer, en la primavera de 1944. Investigando esa historia, llegué a conocer al hijo de la pareja, Édouard, que vivía cerca de París. También conocí, en Viena, a su hermanastro Norbert, fruto del primer matrimonio de Rudi. Ambos habían encerrado la historia familiar en un cajón, por lo dolorosa que les resultó, pero cuando busqué el contacto con ellos estuvieron dispuestos a enfrentarse con ella. Cada uno de ellos, y en general todos los que habían coincidido en algún momento con Rudi o Marga, guardaban en su memoria –o en cartas, fotos, libros, documentos oficiales...– solo una parte de los hechos. Yo era el único que podía completar el mosaico vital desde el principio hasta la muerte, y más allá de la muerte, por lo cual se los pude contar, conversando, luego escribiendo, con muchos detalles. Se puede decir que mi libro interesaba, si no al público general, por lo menos a los hermanos. Además, causó el reencuentro entre ellos. Habían estado sin tratarse desde que eran niños, encontrando siempre un motivo para no buscar al otro, hubo malentendidos entre ambas ramas de la familia y algún que otro prejuicio. Pero la presentación del libro fue el pretexto ideal de ambos para verse.

Algo parecido pasó con mi último libro publicado, *Familie Salzmann* (La familia Salzmann). Uno de los protagonistas, Hugo Salzmann, me buscó precisamente después de leer *La boda en*

Auschwitz. En la historia de aquella otra familia creía reconocer algunos aspectos de la suya, por lo cual confió en mí. Padecía de un doble sufrimiento. Primero, por la muerte de su madre en el campo de concentración de Ravensbrück, cerca de Berlín. Él tenía entonces doce años. Cuando me contactó tenía más de setenta, pero la ausencia de la madre le seguía traumatizando. El segundo motivo fue el acoso laboral sufrido por su hijo en los años noventa, como consecuencia de haber contado a un compañero de trabajo que su abuela había muerto en un campo de concentración. Asociando el campo nazi con el exterminio de los judíos, algunos compañeros lo sometieron al mencionado acoso antisemita hasta que la dirección de la empresa lo despidió a él, no a los acosadores, por «falta de camaradería». Todas las denuncias de su padre, o sea de mi testigo principal, fueron en vano. Creo que ustedes pueden comprender que también en este caso, como en el de *Sara y Simón*, quise escribir el relato en defensa de la familia, solidarizándome con ella, pero desde la perspectiva del cronista, a sangre fría o, dicho con Benjamin, sin perjudicar la narración dando explicaciones. Además logré, como en el libro sobre los novios de la boda, un reencuentro entre Hugo y su hermanastra, la hija de su padre de un matrimonio posterior. No se trataron después de que el padre había roto con Hugo, pero leyendo mi libro, la hermanastra quiso recuperar el contacto.

De hecho creo que el mayor efecto –o por lo menos el más valioso– de esta literatura de no ficción se da entre las personas sobre las que escribo. Me encomiendan sus recuerdos, les devuelvo esa parte de la historia que no llegaron a conocer. Nos unimos, y esa unión se podría llamar amistad. Perdura, por lo general, su motivo. Fue el caso del otro relato mencionado por Raúl, *Adiós a Sidonie*. Cuando supe del caso, silenciado en el pueblo aun décadas después de la guerra, escribí con el impulso de apoyar a la madre y al hermano de acogida, Josefa y Manfred Breirather (el padre ya había fallecido), en su afán de poner una placa conmemoratoria para Sidonie, rechazada siempre por los políticos y algunos vecinos. Gracias a la presión de los lectores, se consiguió no solo

la placa sino también un pequeño monumento y que una guardería infantil al lado de la casa de los Breirather llevara el nombre de la niña. Sin embargo, el mayor logro del libro consistió, para mí, en la amistad con la familia.

Aprovecho la historia de Sidonie para mencionar dos problemas que se dan a menudo al tratar casos reales. El primero surgió cuando me enteré de la existencia del expediente de la niña en lo que antaño había sido la oficina de asistencia social. Al cabo de mucho tiempo, ese expediente terminó en el archivo del Gobierno Regional de Alta Austria. Llamé al funcionario encargado del archivo, le pedí que me lo dejara leer. Contestó que efectivamente el expediente estaba en su poder, que contenía lo que yo buscaba –¿qué busco?, le pregunté; a los responsables de la deportación de la persona, me contestó–, pero que él no me iba a dar el permiso, que se lo debería pedir al representante político responsable de asuntos sociales en el gobierno. Solicité el permiso, el político me lo negó. Por qué, pregunté; por protección de datos, me contestó. Aún vive gente involucrada. ¿Quién? La madre de acogida, me dijo. Pero si ella quiere que tenga acceso al expediente. Que no y que no.

Así las cosas, no pude seguir escribiendo. Sabía, por el comentario del funcionario, que el expediente contenía una información clave de la historia. Si se da un caso así, solo quedan dos opciones: abandonar el proyecto o convertirlo en una simple novela, cambiando los nombres e inventando parte de los hechos. O sea, una ficción más, probable pero no vinculante para la sociedad. Tuve la suerte de que el hermano de acogida de Sidonie conocía personalmente al político que había rechazado mi solicitud, con lo cual por fin tuve acceso al expediente. Encontré en él lo que la familia nunca supo: que la orden de las autoridades nazis, de llevar a la niña a un campo de exterminio, no había sido estricta. Había dejado abierta la posibilidad de hacer una excepción de la regla, si algunas personas –el alcalde del pueblo, el director de la escuela, la jefe de la Oficina de Ayuda al Niño– garantizaban el buen comportamiento de la niña. Pero todos ellos afirmaron, para no tener que responsabilizarse, que sería mejor que

se llevara a Sidonie con su familia biológica, sabiendo sin duda cuáles serían las consecuencias. Fue esa información la que dio actualidad al caso histórico, la que convirtió el pasado en presente, si pensamos en Europa en tantos refugiados cuyo pedido de asilo es rechazado por algún funcionario que sabe, pero no quiere ver, la suerte que les espera al ser devueltos a sus países de origen.

El segundo problema: ¿qué hacer al no poder contrastar una información importante? Fue la madre de acogida la que me contó que Sidonie había sido encontrada en el portal del hospital, con el papel ya citado a su lado. En el periódico local de la época no encontré mención alguna. Todos los documentos de aquel año, guardados en el archivo del hospital, ya habían sido quemados. Acudí al que había sido por entonces el director administrativo. Tenía fama de tener una memoria extraordinaria. Me dijo que no recordaba el caso, solo otro de una gitana que desapareció después de haber dado a luz a un bebé en el hospital. Contando, por lo tanto, con dos versiones bien distintas, me decidí por la que me había dado la madre, en parte por la gran credibilidad suya en muchos otros detalles, pero también por un motivo ético: al fin y al cabo, fue ella la persona más cercana a la niña, cuya desaparición le seguía doliendo aún en la vejez. Moralmente, ocupó el escalón más alto, por lo que merecía mayor confianza.

Poco después de conversar con el administrador del hospital, recibí su llamada. Dijo que ahora, dando vueltas a mis preguntas, sí creía recordar el episodio de la niña encontrada en el portal. Puede ser que el recuerdo ajeno haya despertado el suyo propio. Pero también cabe la posibilidad de que se lo haya construido, a raíz de la alta probabilidad del suceso.

Por la mutua confianza no les debe sorprender que el autor deje leer el manuscrito a sus protagonistas. Primero, para eliminar errores que se dan siempre, incluso en el caso de grandes escrúpulos. Para corregir faltas que se deben a malentendidos o simplemente a interferencias acústicas. Por fallos del mismo protagonista que, más tarde, al leer el texto, se da cuenta. Y por supuesto también por creer que mis informantes tienen el derecho a saber cómo son retratados: deben reconocerse en

el texto, en su apariencia y en sus sentimientos.

Hace años escribí un relato con un título difícil de traducir. *Anprobieren eines Vaters* quiere decir algo así como «Probar un padre», probar a un hombre mayor para ver si sería apropiado como padre. Se trataba de un viejo amigo con el que compartía el apellido: Ferdinand Hackl. Alguna gente pensaba que éramos padre e hijo. Un día, Ferdinand me había buscado para ofrecerme la dura y dolorosa historia de su infancia y juventud. Quizás me sirviera alguna vez para escribir una novela. ¡Pero si yo no escribo novelas! Hablamos, transcribí lo que me contó, me puse a escribir sobre su infancia, y cómo se estaba extendiendo en el presente. Le di a leer el resultado. Propusó cambiar algunos detalles: cómo se llamaba una taberna, el nombre de un delegado sindical, en qué distrito de Viena estaba la fábrica donde empezó a trabajar. Después dijo que tenía que mostrarles el relato a sus hijos, a ver si estaban de acuerdo con que se publicara. Ese anuncio me inquietó. No creo que las personas no directamente involucradas tengan que decidir sobre la conveniencia de un texto, y menos unos familiares que a menudo se preocupan excesivamente por su reputación. Curiosamente, fue la única vez que unos desconocidos ejercían tal poder sobre algo escrito por mí. El asunto salió bien, los hijos no pusieron ningún reparo.

Pero más tarde surgió una nueva preocupación. Resulta que Ferdinand me había contado su encuentro con un comunista que durante la época del austrofascismo fue jefe de una célula clandestina. Por razones de seguridad, solo llegó a conocer el nombre falso de ese hombre: Kern. Ferdinand no guardó buen recuerdo de él, por su arrogancia y dureza, y porque lo obligó a espia a unos camaradas, un matrimonio muy pobre, del cual Kern sospechaba que eran informantes de la policía. Unos años más tarde, durante la Guerra Civil Española, en la que luchó en las filas de las Brigadas Internacionales, Ferdinand volvió a ver a ese Kern. Le pareció que se había vuelto alcohólico, había perdido la firmeza moral y la fe en la lucha contra el fascismo. Todos esos recuerdos aparecían en mi relato. Pero entre tanto se habían encontrado en un archivo vienes unas cuantas fichas de austriacos

detenidos por la Gestapo. Una del propio Ferdinand, y otra del hombre que se hizo llamar Kern. Lo reconoció inmediatamente, en las fotos de la ficha. Así se enteró del nombre real, Gruber, y averiguó que había estado preso en el campo de concentración de Dachau, desde donde le llevaron al castillo de Hartheim. Allí, los médicos nazis mataban a miles de discapacitados y enfermos.

Debido a esa triste suerte, Ferdinand quiso que se atenuase la mala impresión que le había causado Kern, alias Gruber. Me negué, a pesar de comprender el impulso de mi amigo: hubiera suprimido algo muy importante, aparte de que debería haber reestructurado el relato, y sentí que ya no era el momento de dedicarme de nuevo a esa historia. Sin embargo, cumplí con su deseo al transformar el dilema de Ferdinand –la dicotomía entre la memoria y el duelo por la triste muerte del otro– en el dilema del narrador: «Al cabo de sesenta y cinco años lo reconoce Ferdinand en una foto de la Gestapo que apareció en el archivo municipal de Viena. Kern en realidad se llamaba Josef Gruber y fue asesinado a principios de febrero de 1942 en el castillo de Hartheim, por “vida indigna”. Frente a esa suerte Ferdinand se arrepiente de sus malos recuerdos. Mejor tacharlos. O estar de luto por Kern, escribiendo. Pero de eso resultaría otra historia que no quiero contar ahora. Como mucho...» y así sucesivamente.

Suena paradójico que uno de los motivos de crear una literatura vinculada al pasado sea precisamente la necesidad de no aceptarlo. El deseo de salvar, o de saber a salvo, a las personas que lo sufrieron. Pongo un ejemplo. Durante varios años ayudé a un compatriota mío, Hans Landauer, a investigar las biografías de los aproximadamente 1.400 austriacos que lucharon en el bando republicano durante la Guerra Civil Española. El mismo Landauer, dicho de paso, fue el más joven de ellos. Llegó a España a los dieciséis años. Después de la caída de la República pasó la frontera con Francia, donde fue internado en varios campos. Más adelante cayó en manos de las autoridades alemanas que lo llevaron a Dachau. En 1945, al ser liberado, volvió a Austria y empezó a trabajar como investigador de la policía. Esa profesión fue una buena base para sus

Sofia Mach nació en 1893. Es decir que de todos modos ya ha muerto hace tiempo. Sin embargo, sigo buscando documentos sobre ella con la esperanza de que hubiera conseguido sobrevivir algunos años más. No es la simple curiosidad la que me motiva, sino el mencionado deseo de que se haya salvado.

investigaciones posteriores, ya como jubilado: sabía cómo y dónde buscar datos, cómo identificar a personas que aparecían en fichas y documentos con varios nombres y apellidos, cómo contrastar las informaciones. Se adhería a los hechos, sin que le interesara si podían dañar la imagen partidista de algún voluntario internacional.

Uno de los casos que seguimos juntos fue el de la vienesa Sofia Mach. En el Archivo General de la Guerra Civil Española, en Salamanca, Landauer encontró unos papeles según los cuales Mach había llegado a España desde Moscú, donde había vivido desde comienzos de los años treinta. Dominaba el ruso, y por haber estado anteriormente en Argentina, también el castellano, lo que la capacitaba para hacer de intérprete para unos consejeros militares soviéticos. Durante la batalla de Brunete, en julio de 1937, cayó en manos de los sublevados. En Talavera de la Reina fue condenada a la pena capital. Más tarde, a treinta años de reclusión. En febrero de 1938 la trasladaron a la cárcel de mujeres de Saturráan Motrico. Allí se perdió su pista. Por algunos detalles en los documentos suponíamos que había muerto allí mismo, como tantas mujeres encerradas en el mismo penal. Pero más adelante, por gestiones ante el Ministerio de Justicia y la Generalitat, supe que Sofia Mach seguía viva por lo menos hasta enero de 1944, fecha en la cual la condena fue reducida a veinte años. En caso de haber aguantado hasta el final de la Guerra Mundial,

El gran éxito de la novela se debe a ese final: el «relato real», como lo llama el autor, desemboca en una ficción que sugiere a los lectores que la historia de la guerra civil ha pasado definitivamente y ofrece a la España moderna nada más que unas reminiscencias nostálgicas. No es casual que Vargas Llosa haya celebrado *Soldados de Salamina*, por las desfiguraciones ficcionales como buen ejemplo de su concepción de la literatura como «la verdad de la mentira».

podría haber sido liberada por mediación de la UNRRA –la organización precursora del Alto Comisariado para los Refugiados de las Naciones Unidas– y expulsada de la España franquista.

Sofia Mach nació en 1893. Es decir que de todos modos ya ha muerto hace tiempo. Sin embargo, sigo buscando documentos sobre ella con la esperanza de que hubiera conseguido sobrevivir algunos años más. No es la simple curiosidad la que me motiva, sino el mencionado deseo de que se haya salvado. Sentí cada noticia que me llegó sobre su prolongada estancia en otras cárceles, de Tarragona, de Barcelona, como un pequeño triunfo. Hacerlo público sería el paso siguiente. Es decir, compartir mi deseo con más gente, con mis lectores. Tal vez no se va a dar nunca. Pero entonces prefiero quedarme con la poca información que pudimos reunir Landauer y yo antes de construir un cuento o una novela, imaginándome lo que no pude averiguar. No creo en la opción de inventarme una vida. Por lo menos necesito documentarme mucho para no caer, al crear una ficción, en errores.

Recurro, para hacerme entender, a un debate

que se dio hace casi treinta años en Suiza. Entonces, el escritor y periodista Niklaus Meienberg criticó una novela de su colega Otto F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* (El asombro de los sonámbulos al fin de la noche) y una película de Thomas Koerfer, *Glut* (Ardor). La novela trata de los mecanismos de censura en un diario de Zúrich, la película la conducta de un fabricante de armas suizo, que vendió sus productos de destrucción humana a la Alemania nazi. Tanto Walter como Koerfer insistían en que sus obras eran de ficción. Se basaban en hechos y personas concretas, eso sí, pero querían crear una obra de arte sublimando la realidad. Meienberg no puso pegas a ese propósito. Pero según él cualquier artista que se inspira en hechos reales debe conocerlos en profundidad antes de usarlos con discrecionalidad. Si no, crea, como Walter y Koerfer, unas construcciones artificiales que quedan por debajo de la realidad, surrealistas en vez de tener un toque surrealista. O sea, Meienberg no quería prohibirles tratar hechos reales en la ficción; lo que le molestaba era una serie de invenciones que simulaban ser reales y el rechazo a cualquier crítica con el argumento de que se trataba de historias inventadas.

Yo mismo me ocupé, hace unos diez años, de un producto surrealista, una obra del escritor español Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, presentada como una «novela de novelas». En diecisiete capítulos Muñoz Molina traspasa los horrores políticos e individuales del siglo XX (que empieza, según la visión de Eric Hobsbawm, con la revolución rusa y termina con la caída del imperio soviético). Su fallo consiste en que finge amparar las experiencias de personas reales, tales como Amaya Ibárruri, Jean Améry, Milena Jesenská, Willi Münzenberg y Viktor Klemperer, de los abusos de la ficción manipulándolas al mismo tiempo, sin preocuparse por los detalles biográficos y faltando a los conocimientos históricos y topográficos básicos. En España mi crítica fue rechazada con indignación, no solo del propio autor. Me fue imposible hacerme comprensible, no se llegó a un debate como en aquel entonces en Suiza. Aun más que a Meienberg me molestó la ideología transportada mediante las tergiversaciones

biográficas. La manipulación de la historia le sirvió a Muñoz Molina para denunciar en partes iguales a la derecha y la izquierda, para tomar el propio estado de ánimo como instrumento de medición de la situación social e instrumentalizar la añoranza de los sefardíes expulsados a finales del siglo XV en favor del nacionalismo español.

Eso me lleva a pensar que a lo mejor es justamente la contraposición entre probable e improbable la que conforma la frontera entre las literaturas de ficción y de no ficción. Esta se preocupa por hechos que pasaron realmente, e insiste en esos hechos, incluso cuando a los lectores les parecen improbables, mientras que aquella reconoce la primacía de lo probable y quiere cumplir con ello a toda costa. Me parece dudosa la mezcla entre ambos modelos tal como la ha practicado Muñoz Molina en su «novela de novelas», o sea cuando los autores cambian la vida real de sus protagonistas a causa de ciertas necesidades literarias y convicciones ideológicas, pero chantajeando a sus lectores con la autoridad de lo real. En casos así no nos sirven, según la filóloga y escritora Ruth Klüger, los juicios estéticos «sino solamente el término extraestético de la mentira».

Una de las novelas españolas más leídas y apreciadas de la última década, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, sería otro ejemplo de la dudosa mezcla de historia y ficción. El narrador en primera persona –un periodista, de nombre Javier Cercas, pero no idéntico al autor– va investigando un hecho que se dio en Cataluña hacia finales de la guerra civil. Allí, en un claro cerca de un monasterio, unas docenas de presos fueron ejecutados por orden del Servicio de Información Militar republicano: fascistas de alto rango, dirigentes de la Quinta Columna, banqueros, abogados y curas sospechosos de colaborar con el régimen de Franco. Entre ellos, el escritor falangista Rafael Sánchez Mazas. Pero este en el último momento consiguió escapar de la masacre. En su persecución, un miliciano dio con él, pero no lo delató. Hasta la llegada de las tropas franquistas, Sánchez Mazas se escondió cerca de un caserón, junto con algunos desertores del Ejército Popular. Después de la victoria de los militares sublevados ejerció de portavoz de la Comisión

de Política Exterior de la Falange, a continuación formó parte del primer gobierno de Franco. Más tarde ocupó algún puesto público, pero se dedicaba esencialmente a la creación literaria. Murió en octubre de 1966.

Al reconstruir esa historia real el narrador no avanza. Reúne bastante material sobre Sánchez Mazas y su milagrosa salvación, entrevista a los desertores sobrevivientes, pero no consigue llenar un hueco: el del miliciano que salvó la vida a su enemigo. Como el autor Cercas no lo encuentra, soluciona el problema mediante un juego de ideas: saca de una conversación con Roberto Bolaño la idea de traspasar a un excombatiente antifascista, a quien Bolaño había conocido años atrás en un camping catalán, a un asilo de ancianos francés, finge encontrarlo y sugiere que aquel viejo revolucionario gruñón podría ser la persona buscada. Para superar la realidad, para dar sentido a la historia, para cerrarla, Cercas opta por la ficción. Considera probable lo que, según mis experiencias, es surrealista en el sentido de Meienberg: el viejo aparece, en su desinterés por los bienes materiales, en su clarividencia y, dicho de paso, en su rudo machismo, como un residuo de otro mundo que ha desaparecido para siempre y ya no guarda ninguna relación con el presente. El gran éxito de la novela se debe a ese final: el «relato real», como lo llama el autor, desemboca en una ficción que sugiere a los lectores que la historia de la guerra civil ha pasado definitivamente y ofrece a la España moderna nada más que unas reminiscencias nostálgicas.

No es casual que Mario Vargas Llosa haya celebrado *Soldados de Salamina*, por las desfiguraciones ficcionales como buen ejemplo de su concepción de la literatura como «la verdad de la mentira».

La estructura de la novela de Cercas me hace recordar uno de mis grandes problemas al tratar casos reales: desde el principio he buscado la legitimación de mi autoría. Casi nunca existía una relación de experiencia vital entre mis protagonistas y yo, es decir no había ningún elemento biográfico que justificara mi dedicación al tema, algo que me permitiera incluirme –a mí o a un *alter ego*– en una historia. Dicho de otra manera: me es imposible contar el proceso de las

Cómo un flamante infrarrealista cayó, al crear una ficción basada en los crímenes de la dictadura militar chilena, en el pozo del surrealismo. Primero, por usar las actividades subversivas del poeta Raúl Zurita y el grupo CADA como modelo para la poesía visual de un asesino al servicio del régimen, apoyando así la vieja tesis conservadora de que los extremos llegan a tocarse.

investigaciones, mi acercamiento paulatino hacia las experiencias y recuerdos ajenos, de una forma inteligible y convincente. Y ese aspecto en la elaboración de una obra literaria es a menudo tan importante como la historia en sí.

Mi esfuerzo por dar una estructura literaria a *La boda en Auschwitz*, por ejemplo, fue durante muchos años en vano precisamente porque la cantidad de informantes y escenarios, más las casualidades de mis pesquisas, hicieron necesaria mi presencia en el texto, que por otra parte no tenía sentido. Al plantearle a un amigo, al escritor cubano Jesús Díaz, mis problemas me aconsejó probar un modo de proceder que iba a reencontrar más tarde en la obra de Cercas: propuso que inventara a un periodista, una figura más bien mediocre y sin mayor compromiso cívico, que de pura casualidad encuentra alguna referencia al casamiento en Auschwitz. Empieza a investigar el caso, al principio con desgana, después con pasión, revelando pieza por pieza la compleja historia.

Confieso que esa propuesta me decepcionó bastante. La idea, bien realizada, al fin y al cabo hubiera significado subordinar esa historia a la ficción: caer en la deslealtad hacia mi propia pretensión y por lo tanto hacia los protagonistas. El deseo de recordar su suerte y su pena se habría esfumado. Habría quedado como una pieza más

en la larga fila de la literatura de probabilidades. El recurso a la ficción era incompatible con la ética de mi trabajo.

Al escribir esto, estoy recordando un libro del autor catalán Jordi Bonells. Es su primera obra escrita en francés. La edición española se titula *La segunda desaparición de Majorana*. Trata de una persona real: Ettore Majorana era un físico italiano que desapareció de repente en marzo de 1938. Tanto los motivos como las circunstancias de su desaparición siguen siendo misteriosos. No se sabe si se suicidó, si fue víctima de un accidente o de un crimen, o si seguía viviendo con una nueva identidad. Bonells inventa, como Cercas, a un narrador en primera persona, del mismo nombre del autor y como este profesor de literatura en una universidad francesa. Ese narrador viaja a Argentina con el propósito de realizar un trabajo sobre novela y dictadura, entrevista a unos cuantos escritores –todos reales, como Abelardo Castillo, Liliana Heker y Mempo Giardinelli– y se entera por ellos de lo que hasta entonces figuraba como una hipótesis fugaz: Majorana habría huido a Argentina. La búsqueda del físico se vuelve cada vez más obsesiva, hasta que el narrador encuentra por fin a un testigo del secuestro de Majorana, a finales de 1976 y en plena calle. Ettore Majorana sería por lo tanto una víctima de la dictadura militar.

Bonells conoce a la perfección el ámbito en que se mueve su narrador. La ciudad de Buenos Aires le es familiar, describe las calles, plazas, oficinas, cafeterías y demás lugares de reunión con maestría. Domina el lenguaje en todos sus matizes. Está al tanto de la compleja historia política argentina. Tiene humor pero no cuenta disparates como Cercas, ni abusa del caso Majorana en favor de una ideología, como lo ha hecho Muñoz Molina. La novela me fascina, y al mismo tiempo me repugna, ya que tanto la búsqueda apasionante del físico italiano como su secuestro y muerte en un campo clandestino son pura invención. También Bonells juega con la realidad, la simula y no permite a los lectores separar los elementos reales de los inventados. Su obra funciona como el dolor fantasma: lo que duele no existe. Pero en realidad sí existe, solo que al autor no le importa.

En vez de seguir la pista de un desaparecido de verdad, de uno solo, sea hombre o mujer, y hacerlo aparecer, en los recuerdos de los familiares, amigos, vecinos, compañeros, Bonells ha creado con inmenso esfuerzo una ficción. Atrae mi empatía, mi compasión, pero al final me siento engañado, y junto a mí, al lector, engañados también los ocho o quince o treinta mil desaparecidos sobre los que nadie ha escrito un libro. Así reaparece de nuevo la mentira en la literatura, la mentira de la verdad, para invertir el lema de Vargas Llosa.

Hablemos, brevemente por lo menos, de Roberto Bolaño y su novela *Estrella distante*. Evidentemente, aquí no necesito resumir la trama. Ni insistir demasiado en cómo un flamante infrarrealista cayó, al crear una ficción basada en los crímenes de la dictadura militar chilena, en el pozo del surrealismo. Primero, por usar las actividades subversivas del poeta Raúl Zurita y el grupo CADA como modelo para la poesía visual de un asesino al servicio del régimen, apoyando así la vieja tesis conservadora de que los extremos llegan a tocarse. Segundo, por la tendencia, manifiesta en toda su obra, de propagar –en la figura de Carlos Wieder– la demonización y por lo tanto la neutralización del fascismo. Bolaño ocupa así un lugar opuesto a la filósofa Hannah Arendt y su tesis sobre la banalidad del mal, válida según mi parecer no solo para los dirigentes y altos cargos del nazismo. Tercero, por inventarse la venganza individual, no se llega a saber por encargo de quién, que lleva a la búsqueda y ejecución de Wieder. Sin embargo, el de tomarse la justicia por su mano es un hecho muy aislado en el bando de la izquierda, exceptuando los casos –verdaderos o construidos– de traición, y más allá de asesinatos simbólicos como el de Anastasio Somoza por un comando del ERP argentino. Matar por vengar es más bien propio de la extrema derecha, si pensamos en la historia alemana en los años posteriores de la Primera Guerra Mundial, en los asesinatos del general Prats y otros opositores al régimen de Pinochet o en el simple terrorismo, hoy en día alimentado por el fanatismo religioso.

Por otra parte, la novela de Bolaño plantea una pregunta inquietante: ¿qué pasa si fracasa la justicia institucional? Entonces, ¿es legítima la individual? Y más: ¿qué es lo que queda del entusiasmo

de la generación de Bolaño, que él mencionaba a menudo, por tomar las armas para acabar con la injusticia? ¿Cuál es la tarea de la literatura al tratar ese esfuerzo? ¿O, en Europa, el esfuerzo de aquella otra generación que luchó contra el fascismo y que está al borde de desaparecer, biológicamente y como referente para el presente que parece pedir, a gritos, un cambio radical?

Hace dos años se publicó en Alemania una novela totalmente fuera del panorama literario común. Su autor es Robert Cohen, un suizo radicado en Nueva York. La novela se llama *Exil der frechen Frauen* (El exilio de las mujeres atrevidas). Cuenta la suerte de tres jóvenes comunistas alemanas, Maria Osten, Olga Benario y Ruth Rewald, de sus escritos, de sus amores, de sus luchas. Rewald murió en Auschwitz. Benario fue asesinada en el centro de exterminio de Bernburg. A Osten la fusilaron en la Unión Soviética. Cohen no se inventa casi nada. Pero hace uso de los logros y avances narrativos para convertir las biografías de estas tres mujeres, y de docenas de sus compañeros, en un gran fresco de una época y de las posibilidades y esperanzas inherentes a ella. Hacia el final del libro escribe: «Las fuentes se secan. Aquellos, a los que se ha tratado aquí, vuelven a desaparecer en la Historia, en la que participaron y que los arrolló. Hicieron Historia, ellos y nadie más. Pero su fuerza no ha sido suficiente. El resultado de sus esfuerzos es, como pasa tan a menudo en la Historia, diferente del que ellos querían».

Comparto con Cohen la visión de una literatura que reivindica a los perdedores del pasado. A los de sangre y hueso, a los reales, que ya no tienen salvación sino fuera de la ficción. En la sexta tesis de su *Filosofía de la historia*, escrita poco antes de su muerte, Walter Benjamin insistía en la necesidad de «encender en lo pasado la chispa de la esperanza», ya que «ni siquiera los muertos estarán a salvo si el enemigo vence». Y este enemigo, advirtió Benjamin, no ha cesado de vencer. □

Erich Hackl es uno de los escritores austriacos más reconocidos. Buena parte de sus obras se basan en casos reales. Como traductor se ha especializado en narrativa y poesía latinoamericanas.

V I T U P U I A S D M F B H B R L W
S C H A R T I E R F T A E R A A R T
U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R
I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I
E T X C U E T O C F G H C O O T D L
A U Y U M A C X F G H C L A E O I T
E Y U M O S B F G M H O R T M I T S
S O G E L D P V I L L O R O I T R R
T H I R H Y R M R S A K H C E M G S



X G H E R W T U
G H Y U M A C F
U M O S B F G M
Y S L S D F G H
H I H Y B M K A
T U Y R T M I T
L O R O I T R R

T H I I R O N C A G L I O L O K G U
D I T V I E L E O F X G H E R T U I
T N Y A H S T D F G H X Y U M A C F
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G
H O R T U I T S O G E L S D F G H A
R T U I T R R T H I H Y B M A S D E
G H E M G U I T U Y G E L S D F G S
I T N Y A H S T D F G H Y U M A C F
G N C F R T O I T U Y U M O S B F G
H O R T E U I T S O G E L S D F G H
E B R T U I T R R T H I H Y B M K A
N O T H B A B C H M D I A E V E T H
G O O R T Y U O S E N D I T K L I O

Parásito

Pablo Simonetti

Enrique Amorim era un parásito con una encantadora habilidad para aferrarse a su anfitrión de turno, capaz de todos los colores que una situación ameritara, flexible como lagartija para colarse en los intersticios de la vida de los demás. Si recibía la luz de un grande, podía bailar y cantar sin descanso, como una odalisca de la mejor estirpe o como la versión más sofisticada de una quitanadera rioplatense.

Si bien su atención estaba siempre puesta en otro —que a su juicio se hallaba más alto que él en la consideración de la élite artística—, como todo esnob consumado prestaba a su imagen una atención maternal, al punto de componer las ficciones que fueran necesarias para embellecerla, para hacerla crecer y así ir llenando uno a uno los cuartos infinitos de su vanidad.

Quería ser parte de la historia, pero nunca confió en el reconocimiento que pudieran traerle sus obras. Para alcanzar la posteridad, creía fundamental codearse con los protagonistas de su tiempo. Creaba escenarios con un esmero febril, procurándose el instante preciso, la frase acertada, inflamando el significado de un gesto, atendiendo al ángulo en que la luz de la estrella del momento recaería sobre él.

Su más elaborada puesta en escena fue el entierro simulado, o tal vez real, de los restos de García Lorca. La fotografía que lo muestra rodeado de los habitantes de Salto en un promontorio que domina el río Uruguay, junto a una caja blanca con las

proporciones de un osario, es la mejor representación que pudo concebir. No solo porque lo ensalzaba como el sacerdote que porta los despojos del héroe hasta el mausoleo, sino porque sin quererlo representó su deseo de tener entre sus costillas el corazón de García Lorca. Amorim quiso ser Jacinto Benavente y su manera de serlo no fue trabajar día y noche en su poesía, sino seducirlo. Quiso ser García Lorca, se convirtió en su amante mientras vivía e intentó apropiarse de su memoria después de su muerte. Quiso ser Picasso, Aragón y Neruda. Para Amorim, la gloria artística no llegaba por sus propios pasos y solo podría alcanzarla si unía su destino al de los ungidos.

Cada época es pródiga en personajes del estilo de Amorim, la mayoría menos inteligentes y sofisticados que él, casi todos igual de ambiciosos. Amorim es un ejemplar del esnob latinoamericano en su versión superlativa, aquel que mira a Europa como un paraíso perdido y que recurre a las más intrincadas artimañas para volver a recorrer sus jardines. Pero no se contentó con los jardines de barrio, ni siquiera con los parques palaciegos. Anhelaba salir de paseo cada mañana a un jardín donde floreciera el gran arte, con Aragón y Picasso dispuestos a incorporarlo en sus intercambios geniales, con Neruda ofreciéndole un trato familiar en el recodo de un sendero, con García Lorca esperándolo en un claro de bosque para hacerle el amor con desesperación y después dormitar desnudos sobre

la hierba hasta que la campana llamase al almuerzo. Así de idealizada era la imagen que guardaba Amorim del paraíso al otro lado del Atlántico. Quiso ser el amante latinoamericano de las glorias artísticas europeas, un amante posesivo, ubicuo y generoso.

A lo largo de la historia, los esnobs han servido de fuente de recursos y caja de resonancia para los grandes artistas. Las almas pequeñas entibian su vanidad a la luz del genio, mientras este absorbe su devoción y sus billeteras para seguir trabajando a gusto. Cada uno de estos esnobs tiene la determinación de ser parte de la historia, se cuelgan de las ropas de quienes la conducen, convencidos de que podrán así subirse a la barca de la posteridad, sin darse cuenta en su ciego deseo de que se han aferrado a los jirones de ropa que los grandes abandonan en el camino, convirtiendo a ese compañero momentáneo, si no en desecho, en poco más que anécdota o decorado.

Con el osario en las manos, Amorim creyó que alcanzaba la plenitud. El corazón del poeta granadino era suyo, nadie podría arrebatarle la eternidad. Y, sin embargo, hasta que Santiago Roncagliolo escribió este libro, la historia se había empecinado en expulsarlo de sus anales y registros.

¿Es *El amante uruguayo* una reivindicación? Roncagliolo no se pronuncia al respecto. Le divierte el patetismo de Amorim. Incluso hay pasajes en que las invenciones de este personaje le brindan al autor peruano el placer que se

experimenta cuando otro prosista teje una narración rica en detalles de verosimilitud. No hay que dudar de la calidad novelesca de la vida de Amorim. Escribir sobre él debió de ser más bien un trabajo de ficción que de no ficción.

Pero aun si los huesos de García Lorca se hallaran enterrados junto al río Uruguay, Amorim no ocupará más de una línea en la historia del arte del siglo XX, lo cual no era menos que su propósito en la vida.

Podrá tener la fama de los prestidigitadores, de los arlequines del gran mundo, la fama de un asombroso maromero. Pero poco más.

Amorim me hizo recordar a generaciones de homosexuales chilenos que hicieron de Europa una cantera de fantasías, a la vez que un lugar de salvación. Partían jóvenes, y cuando regresaban a Chile de visita se revestían de una nueva sofisticación, trayendo bajo el brazo un álbum fotográfico donde se los podía ver acompañados de alguna princesa alemana, o de Nureyev, o en el peor de los casos de una cantante española de moda. Mejor aun si habían alcanzado cierta cercanía con parientes de las casas reales. Para qué decir si el joven, ayudado por su belleza y encanto, ingresaba mediante el matrimonio a una familia noble o atrapaba a una rica heredera. Ser el invitado de honor de un baile en algún palacio parisino valía lo que una coronación en el exilio. Tal como Amorim, estos hombres difundían sus logros en las revistas de vida social, adornándose con aires de leyenda. El marqués de Cuevas, Cuevitas, fue

el más notorio de estos *gay nobles* chilenos, quizás porque alcanzó el mayor de los éxitos: dejar Chile atrás. Fue amante del príncipe Yusúpov –uno de los asesinos de Rasputín–, se casó con Margaret Strong, nieta de John Rockefeller, fundó y dirigió una de las compañías de ballet más célebres de Europa. Murió rico, poseído por el espíritu de su marquesado de papel, admirado por el gran mundo, rodeado de una corte de bellas mujeres y mancebos. Pero fueron cientos los que se marcharon de Chile en busca de este otro tipo de poder, uno que les permitiera ponerles el pie encima a sus compañeritos de curso que tanto se habían burlado de ellos cuando niños, uno que los transfigurara a ojos de esta manada de hombres provincianos, quienes los habían apartado bajo la sospecha de ser maricones. El arribismo, la mitomanía y la avidez parasitaria en sus casos constituyan una estrategia de poder, un engaño para dar un rodeo y con un golpe de fortuna romperle la mandíbula a la fiera machista. El ensalzamiento europeo obligaría a sus familias a celebrar los triunfos de aquel que habían despedido con un suspiro de alivio, y sus amigos de juventud deberían abrir sus polvorrientos salones para ofrecerles banquetes de bienvenida. Me tocó conocer a un puñado de estos hombres, unos más brillantes que otros, hoy una especie en extinción, todos mentirosos, refinados, sensibles y secretamente vengativos.

De esta orden, Amorim fue el prior. Dueño de todas las dotes

del dandy, además del dinero, no buscó los salones aristocráticos sino a los nobles de la imaginación. Y llegó lejos, convirtiéndose en una figura deslumbrante del Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX y en un embajador comprometido con la Europa dolorida de la posguerra. Sin embargo, su voracidad lo hizo quedar en evidencia. Poco a poco fue apartado de los cenáculos artísticos, las circunstancias políticas rompieron la magia de sus invenciones, en su empeño se ganó enemistades poderosas. Su final fue más bien amargo, desterrado a vivir en su propia tierra.

La pregunta es si Amorim fue un parásito a causa de una falla tectónica en su constitución moral o fue una víctima de la cultura de su época. ¿Puede alguien ser un hombre pleno si tiene que disimular aspectos esenciales de su identidad desde que es un niño?

A lo largo de la historia han existido gays, como García Lorca, que lograron hacer de su marginación social una obra propia, de su desprecio un mundo imaginario, de su secreto un altar. Amorim lo intentó, pero para él no fue suficiente. Muchos otros *gay nobles* también lo intentaron. A cada uno de ellos le habían inoculado la idea de que la verdadera felicidad estaba en otra parte, de que no podrían ser dueños de su propio corazón. Temprano aprendieron a aparentar, a seducir, a cantar, a hacer maromas, a robarle el corazón a quienes lo habían recibido de manos de una naturaleza arbitraria. Tal vez así, pensarían, podrían salvarse de vivir para siempre desterrados en su propia tierra. □

Los huesos de García Lorca

Santiago Roncagliolo

[GARCÍA LORCA'S BONES]

PALABRAS CLAVE: Enrique Amorim, Federico García Lorca, Picasso, Neruda, Chaplin

KEYWORDS: Enrique Amorim, Federico García Lorca, Picasso, Neruda, Chaplin

Soy un sicario de los libros. Los hago por encargo. Si tienes una historia, especialmente una historia que te va a meter en problemas, soy el hombre al que llamas para escribirla.

El que hace el trabajo sucio. Mis libros de ficción me han granjeado amenazas de muerte, demandas judiciales y censuras. Pero, al final del día, es un trabajo como cualquier otro.

Mi último encargo comenzó en el 2010, cuando contactaron conmigo los representantes de una pequeña casa editorial. Yo nunca había escuchado hablar de ellos, pero evidentemente tenían influencias. El contacto entre nosotros lo hizo la presidenta del Centro Internacional de la Prensa. Y a la presentación de sus libros asistía el vicepresidente de España. Cuando alguien así aparece en tu vida, es mejor que lo escuches.

La editorial me propuso un encargo muy extraño. Querían un libro sobre un escritor uruguayo olvidado llamado Enrique Amorim. Al parecer, Amorim había sido amigo de importantes artistas del siglo XX, desde Picasso hasta Walt Disney, y había construido el primer monumento del mundo a la memoria de Federico García Lorca. Su vida podía alimentar una simpática crónica de época. Pero su nombre era desconocido fuera de su país, la investigación se prometía cara, y yo

no veía una buena razón para emprenderla. Los editores, en cambio, se mostraban muy interesados en el proyecto. Dejaron claro que el dinero no sería problema. Insistieron a pesar de mis dudas. Solo después de varias conversaciones admitieron qué les interesaba tanto:

«Tenemos importantes indicios de que debajo del monumento que levantó Amorim en realidad se esconde el cadáver de Federico García Lorca», dijeron.

Al principio, pensé que esos hombres estaban locos.

Después acepté.

El misterio del monumento

Desde su fusilamiento en agosto de 1936, en los albores de la Guerra Civil Española, el cadáver de Federico García Lorca ha sido buscado por cielo y tierra. El poeta se ha convertido en el rostro de todos los desaparecidos de la guerra. Los descendientes de las víctimas de ese sangriento enfrentamiento llevan fotos del poeta a sus manifestaciones. Y, por supuesto, todo tipo de mitos se han tejido sobre su paradero.

El principal biógrafo de García Lorca, Ian Gibson, insistió siempre en que los restos descansaban en una fosa de las cercanías de Granada,

Amorim había sido amigo de importantes artistas del siglo XX, desde Picasso hasta Walt Disney, y había construido el primer monumento del mundo a la memoria de Federico García Lorca. Su vida podía alimentar una simpática crónica de época. Pero su nombre era desconocido fuera de su país, la investigación se prometía cara, y yo no veía una buena razón para emprenderla.

donde se practicaban las ejecuciones sumarias. Pero en 2009, al amparo de una nueva ley de memoria histórica, se abrió la fosa. Ahí no había nada.

Muchos creen que Federico fue deliberadamente enterrado en algún lugar secreto. Los más desconfiados sospechan de su propia familia, que siempre se ha negado a buscar el cuerpo. Las teorías de la conspiración se suman y se multiplican. Pero una cosa está clara: para un político, el hallazgo de ese cuerpo sería una apetitosa plataforma. Por eso, mis editores tenían tanto interés y recursos invertidos en la historia. Uno de ellos militaba en el Partido Socialista y cumplía funciones en el banco público de Granada. Su idea era contactar con el mismísimo presidente del Uruguay y tener un equipo forense abriendo nuestro supuesto sepulcro en el instante en que fuese necesario.

Yo sugerí que fuésemos con calma. Y empecé a reunir datos.

Sin duda, resulta enormemente sospechoso el monumento a García Lorca construido por Enrique Amorim en Salto, Uruguay, a siete mil kilómetros del lugar de la muerte del poeta. El monumento tiene forma de lápida, y lleva como epitafio unos versos de otro poeta, Antonio Machado, los cuales piden una tumba para su amigo Federico. De hecho, está diseñado siguiendo

las instrucciones para esa tumba. Como propone Machado, está hecho «de piedra y sombra», sobre una fuente «donde llore el agua».

Para su inauguración, en 1953, Amorim movilizó a la población de la localidad, que fue llevada en autobuses. E incluso a cuerpos de seguridad, que rindieron al poeta honores de Estado totalmente desproporcionados. Una actriz exiliada representó escenas de *Bodas de sangre*. La ceremonia era tan fúnebre que los pescadores de la zona se acercaron a darle el pésame a la actriz, pensando que era la madre del difunto.

El anfitrión Amorim subrayó el efecto al declarar en su discurso: «Aquí, en un modesto pliegue del suelo que me tendrá preso por siempre, está Federico...». Y, sospechosamente, agradeció a su pueblo salteño «lo que intuyes, lo que adivinas...».

A cien metros de ahí, Amorim ya había levantado un monumento a otro escritor, Horacio Quiroga, cuyos restos mortales recogió personalmente en Buenos Aires y transportó para que descansasen en su memorial. Con la misma lógica, detrás del monumento a García Lorca enterró una caja blanca de 40 x 50 x 60 centímetros, las proporciones exactas de un osario como los que se usan en el cementerio de Granada.

Hasta su muerte en 1960, Amorim se esmeró en dar a conocer el monumento por el mundo. Logró que un periódico francés le dedicase un sueldo, y poco más. Pero sus amigos sí se dieron por enterados. En su correspondencia privada se guardan cartas de intelectuales y activistas que celebran el «desusado» monumento. Uno de ellos se confiesa asombrado por lo que Amorim ha hecho con él, y añade: «¡Qué grandiosamente bárbaro eres!». Otro le jura que no venderá el secreto de monumento, que lleva «en su corazón».

Tras la muerte de Amorim, su esposa llevó flores al lugar todos los años, y cada vez que le preguntaron se negó a responder qué había enterrado en la caja.

Con todas esas informaciones, al comienzo de la investigación, yo estaba bastante seguro de haber dado con el cuerpo. Los indicios que he reseñado son muchos más de los que habían apuntado antes a la fosa de Granada. Además, yo trabajaba con una documentalista que insistía al

respecto. Era la esposa de mi editor socialista, y preparaba una película que saldría junto con el libro. Se mostraba francamente excitada con el cadáver. Aseguraba que varios testigos le habían confirmado que en la caja descansaban los huesos de Federico. Sugería que los poemas de Amorim estaban llenos de claves sobre ese hecho. Incluso había elaborado con ellos una compleja correspondencia alfanumérica cifrada que, para ella, tenía el valor de una confesión firmada.

Pero sus interpretaciones de los poemas eran, a mi juicio, bastante extremas. Y cuando viajé a Uruguay y hablé con sus testigos, ninguno confirmó el dato de la caja.

Mis investigaciones posteriores en archivos, además, fueron consolidando una intuición inquietante: Amorim dejaba indicios falsos por todas partes. Más aun, era un genio de la impostura, un estratega de la ambigüedad, y un hombre capaz de convertir sus ficciones en persuasivas realidades.

Basado en hechos reales

Treinta años antes de inaugurar el monumento, en 1923, un joven y ambicioso Amorim publicó un relato con el estilo del realismo socialista popularizado por Máximo Gorki. Una especie de «basado en hechos reales». El cuento se llamaba *Las quitanderas*, y narraba la sórdida vida de unas prostitutas ambulantes. La crítica adoró el cuento, y la figura de las quitanderas se popularizó entre los lectores, conmovidos con la dureza de la vida rural.

Pero su realismo no era tan realista. Un filólogo desmintió públicamente la existencia de las quitanderas. En un artículo de prensa, argumentó que nunca había habido tales prostitutas, y que ese nombre se usaba en el Brasil para las vendedoras de comestibles. En respuesta, Amorim escribió otro artículo, defendiendo la base real de su narración. La polémica puso el nombre de las quitanderas en boca de todos. El libro se vendió como pan caliente y las quitanderas se hicieron tan populares que un importante pintor uruguayo, Pedro Figari, les dedicó una colección de cuadros. Cuando esos cuadros se expusieron en París, un novelista francés quedó maravillado por las prostitutas

ambulantes, en las que halló un equivalente femenino del gaucho argentino, y les dedicó una novela llena de exotismo y aventura: *La quitandera*.

Amorim volvió al ataque, pero ahora exactamente al revés. Si en Sudamérica había tratado de demostrar que sus personajes eran reales, ahora viajó a París para defender que eran imaginarios, y le pertenecían a él. Como resultado, se sirvió de la polémica en ambos países para popularizar sus historias y publicar *La carreta*, una versión extendida de la historia de las quitanderas, que se convertiría en su mayor éxito editorial.

En los albores de la industria editorial y de la mediática, Amorim había descubierto el valor de una polémica: no importa que ganes o pierdas. Lo importante es que se hable de ti.

Para dar más que hablar, cultivó fama de dandy y mujeriego. Contaba a los periodistas historias de sus aventuras sexuales sin rubor alguno. Declaró que había tenido que dejar Salto en su adolescencia porque le gustaban demasiado las mujeres. Llegó a inventar que una amante obsesionada con él le había robado el manuscrito de su siguiente libro. Sus entrevistas, en general, expelían un delicado aroma a testosterona:

—¿Cuál es su preocupación actualmente? —le preguntó un periodista.

—Ahora y siempre mi única preocupación importante es el amor —respondió Amorim.

—¿Por qué?

—Porque siento que no he nacido para otra cosa.

—¿Tiene usted suerte con las mujeres?

—No, señor. Las mujeres tienen suerte conmigo.

Toda esa imagen iba arropada por fulgurantes apariciones en la prensa de farándula. Las páginas sociales informaban cada vez que se iba o regresaba de Europa. Las revistas femeninas le dedicaban reportajes fotográficos para mostrar las excentricidades que traía de esos viajes, como un gran danés llamado Byron o un mascarón de proa llamado Arabela.

Y, sin embargo, Amorim era homosexual. En su archivo de correspondencia se hallan cartas de amor de varios hombres. Ninguna de una mujer. Las más apasionadas de esas cartas son las del

En los albores de la industria editorial y de la mediática, Amorim había descubierto el valor de una polémica: no importa que ganes o pierdas. Lo importante es que se hable de ti. Para dar más que hablar, cultivó fama de dandy y mujeriego. Contaba a los periodistas historias de sus aventuras sexuales sin rubor alguno. Llegó a inventar que una amante obsesionada con él le había robado el manuscrito de su siguiente libro.

escritor español Jacinto Benavente, Premio Nobel de Literatura de 1922, y 34 años mayor que Amorim. La larga serie de misivas comienza con el recuerdo explícito –y sonrojante– de su encuentro amoroso, durante una gira de Benavente a América Latina. Durante años, el español se deshace en expresiones de afecto hacia el uruguayo. Pero en sus últimos envíos le reclama amargamente a Amorim que lo ignora y lo evita.

Es posible que fuese Benavente el que le habló de Amorim a Federico García Lorca, homosexual y colega suyo en el teatro, que viajaría a Buenos Aires en 1933. Por entonces, Argentina era la séptima economía del planeta, y Buenos Aires la capital cultural del mundo hispano. En sus escenarios y periódicos García Lorca se convirtió en el primer fenómeno mediático de la lengua española. No solo escribía y dirigía, sino que actuaba, tocaba música, dibujaba. Se le multiplicaron las conferencias ante auditorios abarrotados. Las señoritas lo acosaban por la calle y se le metían en la habitación del hotel.

En un esfuerzo por tener tranquilidad para escribir, García Lorca se desplazó al vecino Uruguay. Y ahí cayó en manos de Enrique Amorim. El uruguayo se convirtió en el guía de García Lorca y no se separó de él durante todo el viaje.

Contrató una habitación en el hotel Carrasco, donde se alojaba el poeta. Le organizó un banquete. Lo paseó en su descapotable blanco por las playas de Atlántida y por el carnaval. Contrató una banda de negros candomberos para animar sus fiestas. Le hizo vahos de eucalipto para aliviar su ronquera. Y, tras su partida, le escribió sentidas cartas de añoranza.

Poco antes del estallido de la Guerra Civil, Amorim viajó a España, y los dos amigos se encontraron por última vez. La atmósfera política ya era muy tensa por entonces. Y según Amorim escribe en sus memorias, sería precisamente su encuentro con él lo que le costaría la vida a García Lorca:

En plena calle de Madrid, ante una temprana pregunta mía en vísperas de estallar la Guerra Civil, Federico me gritó indignado, como si mi curiosidad le hubiera ofendido: «Con Azaña, qué duda cabe..., ¡con Azaña!». Siguiéndonos los pasos iba alguno de los que dispararon contra él. Sí: pisándonos los talones marchaba el fascista que lo iba a matar.

Mis editores –y la susodicha esposa– hallaban en esa confesión la clave del cadáver. Según ellos, debido a su impertinente conversación, Amorim había sido el culpable del asesinato de García Lorca, y por eso, años después, había querido recuperar y proteger sus restos. Y sin embargo, según comprobé, no hacía falta que nadie sorprendiese ninguna conversación. Las simpatías de García Lorca eran evidentes para cualquiera, entre otras cosas porque salían en los periódicos.

Solo era una más de las ficciones de Amorim convirtiéndose en realidad.

La fuente fantasma

Aunque sea un sicario, tengo principios. Acepto historias por encargo, pero no interpretaciones por encargo. Como será mi nombre el que aparezca en el libro, solo figurará en él lo que yo vea y pueda afirmar con pruebas. No lo que mi empleador deseé.

Llegados a este punto de la investigación, el retrato de Amorim que se iba formando difería mucho de lo que mis editores esperaban. Y, sin

embargo, para mí, el personaje resultaba cada vez más fascinante: un camaleón social, y un experto en marketing, con un inigualable talento para colarse en la vida de los famosos y para acomodar la verdad según su sed de fama.

Para mi suerte, algo inesperado ocurrió entonces: mis editores se pelearon. Por dinero. Fue una disputa bastante indecorosa, salpicada de acusaciones como «ladrón», «mentiroso» y «farsante». Al parecer, ninguno de ellos tenía claro quién estaba pagando todo este proyecto, que además del libro y la película incluía una exposición de fotos, numerosos viajes de investigación y mucho, mucho tiempo. Al final, el editor socialista y su esposa se apartaron del proyecto, y con ellos las presiones políticas. Eso resultó un alivio porque, precisamente en este punto, mi investigación empezaba a pisar terreno político. Aunque en el caso de Amorim todo terreno es pantanoso.

En 1936, el asesinato de García Lorca a manos del bando franquista radicalizó a muchos de sus amigos, como el propio Enrique Amorim o el poeta chileno Pablo Neruda. Después de la Segunda Guerra Mundial, todos estos artistas hispanos se inscribieron en el Partido Comunista. Pero su guerra no terminó ahí. Para los Estados Unidos, el nuevo enemigo global era el comunismo. El presidente Truman exigió a los países latinoamericanos la ilegalización de los partidos respaldados por la Unión Soviética. Y la mayoría de gobiernos obedeció. Pablo Neruda, que había llegado a senador de la República, fue destituido de su escaño y pasó a la clandestinidad.

La figura del sistema capitalista en pleno persiguiendo a un poeta desarmado convirtió a Neruda en el gran símbolo del Partido Comunista en América Latina. Más allá de las fronteras chilenas, eso le dio a Amorim una nueva idea, un novedoso asalto a los límites de la realidad.

En 1948, el momento más duro de la persecución, un periódico uruguayo publicó el siguiente titular: «REUNIÓN DE LÍDERES COMUNISTAS EN SALTO». Sin citar la fuente, el periódico señalaba que Enrique Amorim escondía en su lujoso chalet a Neruda, el dirigente comunista más buscado. La noticia saltó rápidamente a Argentina y Chile. La policía se puso en estado de alerta, e incluso los bomberos establecieron patrullas. Para poder

identificar a Neruda, los agentes compraron todos sus libros, en los que aparecía su foto. Pero nadie halló rastros de la supuesta cumbre comunista. Cuando la noticia empezaba a extinguirse, Amorim en persona publicó un artículo titulado «PABLO NERUDA ESTÁ EN MI CASA».

El titular debía entenderse como una metáfora: Neruda, ideológica y espiritualmente, estaba siempre con Amorim. Pero la histeria mediática era voraz y, al parecer, nadie tenía tiempo de leer los artículos enteros. La noticia se reprodujo en Chile, Perú y Ecuador, con añadidos sobre capturas y persecuciones policiales dignas de una película.

En solo un mes, Amorim se convirtió en un héroe del comunismo. Y nadie preguntó nunca por la fuente original de la noticia. Aunque todos los periodistas sabemos que solo había una fuente autorizada para informar de una reunión en casa de Enrique Amorim. Y esa fuente era Enrique Amorim.

Chaplin, Picasso y alguien más

Su repentina importancia en el Partido Comunista le granjeó a Amorim el beneplácito de Moscú. Al año siguiente, recibió una invitación para un congreso por la paz en Breslau, donde encontraría a un nuevo ejemplar para su colección privada de genios: Pablo Picasso.

Entre sus memorias inéditas, Amorim dejó escritas cuarenta páginas sobre su relación con el autor de *Guernica*. Se trata de un testimonio fascinante, porque demuestra que Amorim no era un hipócrita o un mentiroso. Un mentiroso sabe que lo que dice es falso. Amorim estaba convencido de que sus percepciones eran reales. Por ejemplo, tras su primer encuentro, quedó convencido de haber dejado fascinado al pintor:

Picasso me miró con esos ojos que tiene, y que nadie podrá jamás pintar ni retratar. Me miró, porque entre las palabras que yo tartamudeaba había algunas que Picasso recogía con pinzas, con tenazas, con anzuelos, que nadie más que Picasso posee... Yo sabía que con Picasso me entendería.

Su siguiente diálogo pretendió ser una muestra de consideración, aunque debe haber resultado

un tanto estrañafario. Ocurrió durante uno de los almuerzos colectivos del encuentro. Picasso llegó tarde y solo quedaba un lugar libre en la mesa de Amorim. El pintor se acercó con la intención de ocuparlo, pero Amorim se puso de pie de un salto y le dijo:

No, aquí no se sienta usted. Muchas personas querrán comer a su lado, pero yo soy una de las pocas que no quieren tener por compañero a Picasso...

Y luego, ante el estupor de Picasso, se explicó:

¿Ve usted esa puerta? Por allí pasan los mozos, y, al abrirse entra por ella un chiflón tan espantosamente helado que esperamos la pulmonía de un momento a otro... Y está bien que ese viento nos liquide a nosotros, pero no a usted... Búsquese otro lugar.

Según Amorim, Picasso partió a buscar otra silla «dándome las gracias más fraternas que se pueden pretender».

O sea, que le dijo «gracias».

El uruguayo tenía una teoría sobre las relaciones sociales del pintor: «De Picasso o se es amigo entrañable o no se es nada». Así que, una vez establecido el contacto, decidió que eran amigos entrañables. Y más adelante, cuando Picasso lo tuteó, Amorim asumió sin más: «El tuteo de Picasso resulta una especie de pasaporte hacia la franca amistad».

La obsesión por Picasso es muy similar a la que Amorim había desarrollado años antes por García Lorca. Y del mismo modo que con la anécdota de la calle Alcalá, cuando una conversación se convirtió en una sentencia de muerte, esta vez la mente del uruguayo creó un vínculo vital, una necesidad mutua, allí donde al parecer no había más que cortesía y buenas maneras.

Al menos eso sugiere otra de las sorprendentes historias de su archivo: de regreso en París, el Partido retuvo una semana más a Picasso antes de dejarlo ir a su casa de Vallauris, y Amorim volvió a verlo durante un acto político en el Velódromo de Invierno. Más de diez mil personas habían acudido al evento, y Amorim estaba sentado en las últimas filas de butacas. En el estrado, junto a

las máximas figuras del Partido Comunista Francés, se sentaba Picasso.

Confundido entre la multitud, Amorim miraba «una y otra vez» al pintor. Y entonces Picasso lo saludó. Al menos eso cree Amorim:

Yo lo observaba y no quería, por supuesto –ni pensaba siquiera–, que a tal distancia pudiera él haberme descubierto. Y mucho menos que Picasso notara mi físico desde el estrado... Pero me equivocaba. La ocurrencia de levantar la mano como un niño... el movimiento de mi diestra, como el de un vaguísimo pájaro, en la penumbra de la sala determinó que Picasso me hiciera idéntica señal, señal de baqueano, señal de hermandad, de estar de acuerdo y de tener ganas de comunicarnos a la distancia... El gesto del artista me resultó una prueba de amistad que yo no esperaba.

Amorim había conseguido que un amigo común le enviase un libro firmado para el pintor. Pero entregárselo en Polonia habría marcado el fin de su relación. En París, en cambio, podía visitarlo con la excusa de entregarle el libro. Ya en casa de Picasso, al ver sus obras de cerámica, le ofreció filmar una película sobre ellas, que él pagaría de su bolsillo. La película se veló, pero no hacía falta informar de ello al pintor. Al contrario. Amorim le pasaría dinero para sus actos de apoyo a los exiliados republicanos españoles. Y le haría creer que el dinero provenía de la exhibición de su película.

El momento culminante de esa «amistad» ocurrió en la reunión secreta entre Charles Chaplin y Pablo Picasso en París. Chaplin, acosado por el gobierno de los Estados Unidos, no quería encontrarse públicamente con comunistas destacados, de modo que la reunión se llevó a cabo en la intimidad de su hotel. En sus memorias, Amorim describe los hechos con pelos y señales. Según él, la reunión empezó con frialdad, dado que los dos grandes artistas no hablaban una lengua en común. Pero Picasso y Chaplin se pusieron a hacer cabriolas, y a reír, y terminaron en el estudio del pintor, como grandes amigos, entre un desorden de Renoirs, Rousseaus y copas de vino.

Las memorias del propio Chaplin, publicadas después de la muerte de Amorim, confirman cada

detalle de su descripción. Pero, en vez del escritor uruguayo, señalan a otro comensal en esa mesa: nada menos que Jean Paul Sartre. Lo más sospechoso es la descripción de Sartre según Chaplin: «Sartre tenía la cara redonda, y aunque sus rasgos no merecen mayor comentario, poseían una sutil belleza y sensibilidad».

Esa no es la descripción de Sartre —que entre otras cosas era bizco y no tenía la cara redonda—; es la de Amorim.

Chaplin añade que el encuentro había sido organizado por el poeta Louis Aragon, factótum cultural del Partido Comunista en París. Aragon quería complacer a Chaplin presentándole a Sartre, pero cabe destacar que tenía un problema: su relación con el filósofo era pésima. Ahora bien, eso no era un problema para Enrique Amorim, el hombre que había inventado la Internacional Comunista Sudamericana. Y por cierto, tampoco para el propio Aragon, que en sus días de poeta dadaísta había emitido falsos discursos radiales de... Charles Chaplin.

En un mundo sin Internet, y con la televisión en pañales, un buen artista podía jugar con la realidad.

Pasando a la historia

Como ya dije, tras la partida del editor socialista, las presiones políticas desaparecieron de mi proyecto de libro. Pero también desapareció el dinero, el apoyo promocional y los contactos. Pronto descubrí que el editor superviviente no era un editor: era un impresor. No podía garantizar la calidad de la edición. Ni siquiera tenía un corrector de estilo.

Sin embargo, ya no me era posible abandonar el proyecto. Llamé a amigos y editores para que revisasen el manuscrito. Llamé a mi madre —que es editora— para la corrección de estilo. Revisé el trabajo gráfico personalmente. Escribí los textos de la solapa. En un momento dado, dudé que el libro se pudiese publicar. Las disputas de los editores se habían convertido en un litigio judicial. Un juez estuvo a punto de suspender el lanzamiento. Durante tres meses tuve que tomar ansiolíticos.

En cierto modo, tenía un compromiso con Enrique Amorim. A pesar de su obsesión por la notoriedad, ni Neruda ni sus biógrafos ni los de García Lorca lo mencionan apenas. Ni siquiera mientras vivía lo tomaban muy en serio.

Frecuentemente, los intelectuales y sus camaradas comunistas lo abandonaron en momentos cruciales. Y aun así, él sabía que llegaría su momento. Aparte de sus memorias inéditas, dejó un extenso archivo de prensa y su correspondencia privada con centenares de artistas, todo en la Biblioteca Nacional del Uruguay, para que fuese accesible al público. Sabía que muchos de los temas documentados en ese archivo no podían ventilarse en los años cincuenta. Pero llegaría el momento de darles luz y taquígrafos. Sabía que su mejor historia tendría que contarla otro.

Y, por supuesto, con su extraordinario talento para el marketing, sabía antes que nadie, antes de que se pudiese hablar de ello siquiera, cuánto valdría el cadáver de Federico García Lorca.

Si, en efecto, bajo el monumento de Salto yacen los restos del poeta, Amorim habrá conseguido pasar a la historia. Pero lo curioso es que, si no, también. La sola posibilidad de que estén ahí motivó el libro que saca del olvido a su personaje, y que, finalmente, conseguí publicar, incluso con éxito.

Aún no sé si el cuerpo de García Lorca está en ese lugar. Y en realidad, ya no me importa. La historia de Amorim es un retrato de cómo se forjó el arte del siglo XX, moldeado por las grandes guerras del mundo, pero también por las pequeñas mezquindades personales. Es un retrato contado desde la perspectiva del personaje que no aparece en las fotos, del que los artistas nunca reivindicaron, y por eso mismo, podría ser la última burla, el sarcasmo final de un hombre que convertía sus invenciones en portentosas realidades. □

El escritor y periodista peruano **Santiago Roncagliolo** es autor de *Abril rojo, Pudor, La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso, y El amante uruguayo. Una historia real*.

V I T U P U I A S D M F B H B R L W

S C H A R T I E R F T A E R A A R T

U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R

I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I

E T X C U E T O C F G H C O O T D L

A U Y U M A C X F G H C L A E O I T

E Y U M O S B F G M H O R T M I T S

S O G E L D P V I L L L O R O I T R R

T H I R H Y R M R S A K H C E M G S

A I T V I E O E O F X G H E R W T U

I T N Y A H D T D F G H Y U M A C F

G M Y U M O S B E D W A R D S F G M

H O Y S L S D F G H

E B H I H Y B M K A

S D T U Y R T M I T

S S L O R O I T R R

T H O K H C E M G U

D I X G H E R T U I

I T N Y A H D T D F G H

N C F R T O I T U Y U M O S B F G

G N O R T E U I T S O G E L S D F G H

B R T U I T R R T H I H Y B M K A

O T H B A B C H M D I A E V E T H

G O O R T Y U O S E N D I T K L I O



La reconstitución del Otro

Mauricio Electorat

De todos los formatos o subgéneros posibles de la narración, el de la autobiografía quizás sea el más engañoso, el más doble o acaso el más múltiple: lo que el lector espera, en principio, de este tipo de narración es conocer la vida de aquel que narra. Pero sabemos que en este pacto hay una ilusión, o dicho de otro modo, un malentendido común al lector y al escritor, porque en este «contar su vida» hay, en primer lugar –y acaso en último lugar–, el despliegue de una escritura.

Contar su vida es, fundamentalmente, escribirla, tomar la propia memoria como materia de la escritura. Quien escribe, aquel que enuncia en el texto y dice «Yo» y dice sobre todo «yo recuerdo», no es aquel que se propone escribir, el ser de carne y hueso, o de carne y recuerdos, sino, para utilizar una imagen cara a Jorge Edwards, probablemente su fantasma. «Je est un autre», escribió Rimbaud y esa simple y célebre fórmula abre la puerta al juego de espejos, al lugar diríamos, desde el que se articula toda la narrativa moderna. En ese equívoco se fundamenta la posibilidad de todo relato.

Derrida, en una magnífica y breve película, declara ante la cámara que escribe porque cuando dice «Yo» no sabe quién es ese que está diciendo «Yo». Me atrevo a aventurar que Jorge Edwards apela al formato de las memorias para convocar a la memoria, a su memoria personal, e intentar saber o terminar de saber quién es Jorge Edwards.

Así, estos *Círculos morados* son en realidad los círculos concéntricos, las capas de la cebolla, diríamos, de la memoria, con sus idas y venidas, sus puentes colgantes y sus nocturnos pasadizos secretos... Y me atrevo a aventurar también que el primer sorprendido con los hallazgos de esa memoria es el propio memorialista. «Yo pecador, me confieso a Dios», dice Gonzalo Rojas en uno de sus poemas. Y Jorge Edwards podría decir «yo, vividor» –en la acepción primera del término: aquel que vive, aquel que ha vivido y aquel que aún está viviendo, puesto que escribe– me confieso, no necesariamente a Dios, no en el sentido agustiniano del término –aunque a nadie se le escapa la filiación entre autobiografía y confesión–, sino en el sentido más bien roussoniano. «Yo, pecador», me confieso en primer lugar al Narrador. Y haciendo esto, poniéndose entre las manos del narrador o, mejor dicho, entre esos dedos que teclean con urgencia y también, acaso, con duda, con vacilación, el que escribe cuenta ya no su vida, sino una vida, una vida posible, entre otras muchas, y la entrega, la «libra» como se dice en francés, en el sentido de una entrega inerme, sin prevenciones, al lector.

Hablé de san Agustín y sus famosas *Confesiones*, aunque, más que del impulso místico, estas memorias de Jorge Edwards apelan al modelo humanista de su mentor, de su amigo, diríamos, Michel de Montaigne: «Ainsi, lecteur, je suis moy mesme la matière de mon livre». Soy yo mismo la materia de mi libro, dice Jorge

Edwards citando a Montaigne al abrir su relato y en muchos de sus pasajes. No es Dios el que cuenta aquí, no es la fusión con ese Otro, único y definitivo, sino el descubrimiento, mediante la reconstitución de la memoria en la escritura, de ese Otro que somos nosotros mismos. El memorialista sospechándose Otro busca un lugar entre nosotros, sus lectores. Desplegadas al amparo de esa reconstitución de una identidad fragmentaria, por definición escriddiza, que funda toda escritura desde Montaigne, estas memorias son también una recuperación, como una puesta en escena –en escena narrativa, se entiende– de ese vasto e inextricable teatro de sombras que es el pasado. Como Proust, Edwards busca reinvestir mediante la escritura, fijar en el escenario simbólico del relato –en ese lugar que los teóricos llaman la diégesis– ese tiempo pasado, esos ríos que van a dar a la mar, como decía Jorge Manrique. Así como Balzac escribía, o decía que escribía, a la luz de dos candelas eternas, la religión y la monarquía, Edwards escribe a la luz de dos de los principales articuladores de la narrativa moderna: Montaigne y Proust.

La cita de Balzac no es del todo extemporánea, porque en estas memorias hay algo que se arroga para sí la gran novela burguesa del siglo XIX, y de la que Balzac, como todos sabemos, es el gran inventor: la pormenorizada recreación, o reconstitución, de un universo social. Estos *Círculos morados* son también la memoria del universo social del

Chile de mediados del siglo XX.

Montaigne, Balzac, Proust, ustedes habrán adivinado que Jorge Edwards es un afrancesado, no sé si el último, en todo caso el más leído, en el sentido no de la erudición libresca, sino del escritor que ha puesto a contribución esas lecturas, esas estéticas que marcan profundamente nuestra cultura, en su propio dispositivo de escritor, porque memorialista Jorge Edwards lo viene siendo hace un rato. Ya en los cuentos de *El patio* hay una mirada sobre el universo social del lejano Santiago de los años cuarenta y cincuenta; esta traducción de un universo social en clave narrativa se reproduce en novelas como *Los convividos de piedra* y *El sueño de la historia...* y luego está *Persona non grata*, que es ya un clásico de las memorias políticas.

Les digo esto para hablarles de otra cosa y es lo que Michel Foucault llama la «actitud de modernidad», esto es, la mirada del escritor orientada resueltamente hacia el presente, no el presente inmediato, claro, sino el presente histórico, su propio presente o, si lo prefieren, orientada hacia su época. En este sentido, Jorge Edwards es un escritor resueltamente moderno: un intelectual que ha buscado siempre entender, ficcionalizando, memorializando, escribiendo, en suma, la vida que le ha tocado vivir. Yo, personalmente, creo que si la labor del escritor tuviese, o tuviese que tener, algún cometido, debería sin duda ser ese, algo así como comprender inventando, o inventar comprendiendo. □

La memoria necesaria y la ficción liberadora

Jorge Edwards

[NECESSARY REMEMBRANCE AND LIBERATING FICTION]

PALABRAS CLAVE: memorias, Montaigne, Proust

KEYWORDS: memoirs, Montaigne, Proust

Se supone que yo tengo que hablar de un título que tiene que ver con la memoria, con la ficción, con la liberación. Para mí la escritura es una forma de liberación. Y enseguida ha llegado a ser con los años, porque no lo fue al comienzo, un descanso. La gente me pregunta cómo puedes ser embajador y escritor, y es porque como escritor descanso de ser embajador. La actitud y la actividad de un embajador es muy tóxica y en cierto modo aplasta las facultades del espíritu o de la libertad muchas veces. Es minuciosa e imprevista. Por ejemplo, llega un ministro a París y no le tienen lista la pieza del hotel y se va a duchar a mi casa. Yo me tengo que preocupar de que tenga una toalla limpia, que tenga jabón y después, cuando termina de ducharse, tengo que hacerle conversación. Esta es una de las cosas más duras de mi profesión, hacer conversación a cada rato en las más diversas circunstancias a personas que no conozco, a veces a personas que conozco.

Puede ser que llegue el ministro y llega al día siguiente o al mediodía una ministra; que no voy a nombrar. Ella va a Israel pero no conoce París y tiene tres horas para estar en el aeropuerto Charles de Gaulle. Yo le digo que en realidad tiene una hora. Y, sin embargo, me pide el auto, da una vuelta debajo de la torre Eiffel y vuelve al aeropuerto. Yo tengo que renunciar o adaptar mis actividades para que esta señora dé su vuelta. Son situaciones comprensibles y todos piensan que ser embajador

es un privilegio extraordinario. Uno tiene que estar disponible para todas estas cosas y tiene que ser mozo, maître de hotel, a veces chofer, guía turístico muchas veces, gastrónomo y un largo etcétera. Después me dicen qué privilegio y yo digo mira, tonto –uso otra palabra más fuerte–, el privilegio es ser amigo del embajador porque te trato bien, te estoy dando un whisky etiqueta negra, te voy a llevar a un restaurante. Pero tú después duermes hasta las doce y yo estoy a las seis de la mañana escribiendo, así que yo no tengo ni descanso ni tiempo para dormir ni nada. Pero en fin, esto lo contará ya por el quinto tomo de mis memorias.

Lo que ahora voy a decir es lo siguiente. Yo llegué a escribir memorias como quien llega en realidad a la literatura. Yo llegué a la literatura por la lectura de chico en el Colegio San Ignacio, e incluso antes de eso. Leí mucho, me fascinó el lenguaje de la poesía, el ritmo, el tono. Yo sé de memoria muchos de los poemas de Rimbaud, de Baudelaire. El otro día en mi presentación alguien, creo que Villlegas, citó un verso y dijo que era música. Yo me reí mucho porque ese es un conocidísimo verso de Baudelaire, «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir», y me sé de memoria el poema ese. Pero todo eso ha sido convertido en música por Debussy, por Ravel, por Fauré y por una cantidad de gente. Entonces, es un poema que inspiró a los músicos. Él dijo que era música. No, son palabras y las palabras de la poesía son musicales.

En mi extrema juventud, de chico, me fascinó paralelamente la música y la poesía. Entonces, lo que ya escribí de música en mi último libro lo usé en una novela corta que va a salir después y se llama *El descubrimiento de la pintura*, porque es una novela sobre la pintura y sobre la música. Esto viene de lo siguiente. Yo era un niño intruso, en eso tenía toda la razón Villegas, era siempre muy callado pero muy intruso. Me gustaba ver todo. Incluso, con unos amigos veíamos desde una claraboya a una señora que se bañaba y después se empolvaba entera, una señora muy gorda. Es una de las imágenes de mi juventud pero se me olvidó ponerla en las memorias.

Entonces, yo era un niño mirón, intruso, muy aficionado a leer, un poco solitario porque me apartaba para leer. Yo estudiaba en un colegio de futbolistas, todos en el San Ignacio eran futbolistas y yo alcancé a serlo también, pero muy malo. No sé por qué razón rara me colocaron siempre en la defensa. Los defensores son unos roperos que atajan a los otros, yo era un farruto y me pasaban todos, me tiraban al suelo y seguían corriendo. Tenía que defender a mi curso de otro curso en que el delantero era el Chuleta Prieto, que ya era seleccionado por la Universidad Católica, así que yo lo miraba con cierta curiosidad.

Yo pasé después a la poesía. Empecé a escribir poemas y logré tener como tres lectores que se apartaban del grupo de los que miraban el partido de fútbol y me escuchaban las lecturas. Nosotros sentíamos el silbido de los pelotazos que pasaban por encima, los gritos, los garabatos, las patadas, los tipos que corrían, se resbalaban, escuchando poemas que eran todos plagios. Ahora acusan al pobre Bryce Echenique de plagiar, pero yo creo que todo escritor es un plagiario. Porque el escritor es una persona a quien se le queda el sonido de la poesía, el sonido de las cosas que ha leído, y cuando escribe, sobre todo si es un principiante, eso se transmite porque se contagia. Entonces yo chico, de catorce años o menos, era autor de poemas nerudianos, rilkeanos y lorquianos. Tenía buen oído, y como mis amigos no sabían nada creían que yo era un genio de la poesía. Pero yo sabía que lo que estaba leyendo venía de Neruda, de García Lorca. Hice un *Romancero gitano*, por

ejemplo, pero que pasaba en el Valle Central de Chile. Transportaba las visiones lorquianas a los lugares que yo conocía.

Así que la experiencia de comenzar a escribir fue con el sonido, el ritmo y con el encanto mágico, muy enigmático y profundo, de las palabras. Yo aprendí francés así. La gente cree que lo aprendí en un instituto, con un método científico. Nada, lo aprendí porque me gustaba la poesía y porque después vi películas francesas, conocí gente francesa y aprendí hasta a pronunciar el idioma. Pero yo me sé de memoria ese poema que no significa nada, que es literatura en estado puro. Lo que significa algo en ese poema es esa noción de la ociosa juventud sometida a todo. Yo era un joven ocioso que de repente hacía algo, que estudiaba y que pajareaba, que escuchaba música y que estaba sometido a cosas. El qué dirán, las imposiciones, los preceptos.

Después he leído, atentamente ahora, a Vicente Huidobro por una cosa que hice en Madrid sobre él. Y el joven Huidobro, que iba al mismo colegio que yo, y que vivía ahí en la Alameda igual que yo, porque mi abuelo vivía a dos cuadras de la casa de Huidobro y yo saliendo del colegio iba a almorzar a casa de mi abuelo. Así que yo vivía mucho ese mundillo después de Huidobro. Y Huidobro dice que él vive «entre plantaciones de preceptos». Vive rodeado por normas, no se puede hacer tal cosa, no se puede comer el pollo con la mano, no se puede usar zapatos cafés con pantalones azules, no se puede mirar a las niñas demasiado, menos las piernas. En la mañana uno llegaba al colegio y un cura le preguntaba «Jorge, ¿cómo está tu pureza?». Y uno tenía que contestar «muy bien, padre». No estaba muy bien pero eso había que contestar. Un compañero de mi curso a un cura que le preguntó le dijo «muy bien, padre, ¿y la suya?». Fue castigado un mes entero por faltarle al respeto al cura.

Yo tenía un hermano bastante mayor, se acababa de morir, que era un tipo introvertido y toda su vida aficionado al descanso. Mi mamá me decía «¿tú sabes la primera cosa que me pidió Germán de regalo para un cumpleaños? Me pidió que le regalara una almohadita». Un día no llegó del colegio a la casa, que estaba muy cerca, y partieron a buscarlo. Germán se había instalado en una construcción en los andamios y estaba mirando

el atardecer. Estuvo como tres horas mirando el atardecer hasta que lo pillaron ahí.

Germán consiguió tener un aparato al que le llamábamos vitrola, una vitrola vieja a la que se le daba cuerda y usaba unos discos enormes de la época. Entonces, se formó en la pieza de mi hermano un círculo musical muy extravagante. Ahí participaba un pintor que me sirvió de personaje principal para la novela que voy a publicar. Se llamaba Jorge Rengifro, le decían Rengifrón y yo le decía Fron. Un excéntrico absoluto, loco por la música. Y después había un arquitecto viejo y su hijo, otros personajes medio absurdos que llegaban y se iban, y yo. Eran sesiones musicales cada domingo en un caserón viejo frente al Cerro Santa Lucía. Durante horas escuchábamos música, pero llegaba un momento en que caía la tarde y varios de los miembros de la tertulia musical salían al balcón. Para mí esto era un misterio, yo era muy chico y me asomaba al balcón por debajo de ellos. Vi que estaban mirando escenas eróticas que se producían en la noche en el Cerro Santa Lucía. Miraban unos cuerpos que se movían y unos traseros masculinos que funcionaban con gran intensidad, en la noche detrás de los arbustos. Así que las grandes veladas musicales terminaban con espectáculos eróticos gratuitos.

Esto ha sido un elemento en la novela que escribí, y aquí viene una cosa que les puedo decir. Leer, escribir poesía, me llevó después a otra cosa. Porque yo sentía a través de los relatos de toda esta gente, y de mi casa, y del colegio, y de la calle en que yo vivía en una parte del mundo donde habían salido algunos poetas, como era el caso de Vicente Huidobro, que era amigo de mi padre. Mi padre siempre decía «es un loco», hablaba del loco Vicente Huidobro, pero eran amigos. Decía es tan loco que se fue a París y debajo de su departamento había un cabaret —y aquí perdónenme la falta de corrección política en todo esto— donde tocaba una orquesta de negros. Y a todo forro, decía mi padre, cómo podría dormir. Bueno, pero dormía y produjo todo lo que produjo.

Viví en ese mundo, entré en él, y me di cuenta en un momento determinado que ese era un mundo lleno de historias. Lo que me interesó a mí fue la memoria de los demás y la memoria mía. O

**Me dicen qué privilegio y yo digo
mira, tonto -uso otra palabra
más fuerte-, el privilegio es
ser amigo del embajador,
porque te trato bien, te doy un
whisky etiqueta negra, te voy
a llevar a un restaurante. Pero
tú después duermes hasta las
doce y yo estoy a las seis de la
mañana escribiendo, así que
yo no tengo ni descanso ni
tiempo para dormir ni nada.
Pero esto lo contaré ya por el
quinto tomo de mis memorias.**

sea, me interesó la memoria colectiva, en el fondo. Y yo consideré que entre la memoria colectiva, la narración y la ficción narrativa había una relación muy estrecha. Una vez conocí una historia que fue el primer cuento ya más largo, más ambicioso. Voy a contar la historia para que vean cómo ahí yo hice literatura con la memoria que no era mía, era la de otro y la tuve que inventar.

Llegué a la Escuela de Derecho y había un tipo que era del San Ignacio, mayor. Me dijo fíjate que en mi tiempo había un chico que era muy tímido y que les tenía mucho miedo a las matemáticas. Un día le toca una prueba de matemáticas y se va a hacer las respuestas y va avanzando lentamente, sudando de miedo y de dificultad, y le vienen unos retortijones espantosos. Entonces sale y le dice al profesor que tiene que ir a las casitas. El profesor le dice si sale a las casitas ya no puede volver, tiene que entregar la prueba. Entonces el tipo va avanzando en la prueba y se hace en los pantalones. Entrega la prueba, sale a las casitas y hace una cosa infantil que es terrible: se saca los calzoncillos y los tira por el escusado. A consecuencia de esto se tapa el sistema de alcantarillado del colegio, y como a los tres días ve este niño con terror que hay unos maestros con unas picotas abriendo las baldosas y que van a encontrar sus calzoncillos.

No se puede hacer tal cosa, no se puede comer el pollo con la mano, no se puede usar zapatos cafés con pantalones azules, no se puede mirar a las niñas demasiado, menos las piernas. En la mañana uno llegaba al colegio y un cura le preguntaba «Jorge, ¿cómo está tu pureza?». Y uno tenía que contestar «muy bien, padre». No estaba muy bien pero eso había que contestar.

En un recodo de las cañerías finalmente los encuentran. La mamá de este niño era tan buena que le había cosido las iniciales. Los jesuitas de ese tiempo eran, como suelen ser los seres humanos y los curas a veces, sádicos. Entonces, colgaron estos calzoncillos de un poste del patio principal del colegio. Y los alumnos pasaban en las filas del San Ignacio, que eran típicas: yo las conocía de memoria y a veces los curas tenían unos punteros para ordenar las filas. Todos pasaban frente a esta imagen y era una humillación terrible la que sufría ese chico. Yo escribí eso y la gente pensó que era un cuento humorístico, yo creo que era humorístico pero al mismo tiempo era evidentemente un cuento cruel. La memoria revela cruelezas que estaban ahí y a veces ni se notan.

Mi escritura memorialística comenzó cuando tenía dieciocho años, con ese cuento que luego se publicó en *El patio*, y les gustó mucho a los surrealistas, porque eso de hacer una literatura cruel les parecía muy interesante. Teófilo Cid comentó el cuento con Braulio Arenas y Eduardo Anguita. Nos miraban a nosotros como los escritores jóvenes esos surrealistas en el Café Haití, donde estaban parados toda la mañana haciendo nada, mirando a la gente. Cuando nos miraban pasar decían ese el joven tal que tiene mucho talento, pero cuántos años de tontería le quedarán todavía.

En ese mundo comencé a leer y escribir, y en el fondo siento ahora que nunca salí de él. Me

quedé pegado entre la casa de la Alameda, que ya no existe, y el Café Haití, que existe pero es distinto. También estaba el Club de los Hijos de Tarapacá, donde íbamos a tomar vino y hacíamos una cosa precaria, patética. Pedíamos una panera, un causeo bien grande y una botella de vino malo. Yo salía con un círculo morado en la boca, de ahí el título del libro de memorias, *Los círculos morados*. Era un círculo delator. Yo vivía cerca de ahí, tenía que hacer cosas para que se borrara el círculo o llegar escondido para que no me viera mi mamá, a quien le daba un miedo terrible porque tenía un hermano curado. Son las normas, los preceptos que yo tuve que seguir y respetar.

Cuando vieron que yo insistía en ser escritor me llevaron al doctor, quien me hizo una serie de preguntas y respuestas y llegó a la conclusión de que yo era un caso más o menos inquietante y comenzó diciendo lo siguiente: «En Chile no se puede escribir». «¿Por qué?», pregunté, pues yo era mañoso, callado pero terco. «Porque no tenemos vocabulario —me dijo—; los que tienen vocabulario son los países de Centroamérica, los del Caribe, pero nosotros usamos tres palabras y cómo vas a escribir así». Tenía cierta razón el doctor, no estaba tan equivocado en el fondo. Tenemos un vocabulario limitado pero podemos hacerlo jugar. Y si uno usa un estilo basado en el ritmo, en la musicalidad, en lo coloquial, eso puede sonar bien. Y sobre todo si además de ser escritor te interesas en la música.

Yo era un niño del Colegio San Ignacio y estaba destinado a ser cura y santo. Eso es lo que me decían los padres, muchos me llamaban cura o monseñor. En ese mundo yo tenía miedo de leer los libros que estaban en el índice de los prohibidos, porque uno se iba al Infierno. Entonces, yo hacía composiciones de lugar, que es una vieja tradición jesuita que combatía Pascal en el siglo XVIII. Al lado de la librería de la escuela había otra que se llamaba Difusión y tenían toda la colección Austral que yo empecé a leer, con libros prohibidos de todo tipo. Así leí por ejemplo a Azorín, que en su juventud fue un escritor bastante subversivo y después se transformó en un momio con toda la expresión del término. Una especie de ente que escribía bien a pesar de eso.

Pero en su juventud fue un tipo bastante intenso, ateo. Tenía un amigo cura que lo invitaba a pasar los fines de semana en su convento.

Azorín me enseñó mucho a escribir con la memoria y sin ficción. No se llamaba Azorín sino que es un invento, comenzó como personaje y luego lo tomó como seudónimo. Son procedimientos de la literatura. Tiene un cuento donde él va al convento a pie que está a veinte kilómetros, lleva un abrigo porque hace frío y adentro del abrigo un libro. Llega, su amigo lo recibe, lo hace pasar por unos corredores donde hay signos y lemas sobre la muerte. Hay que recordar la muerte a cada momento, cuidado que te vas a morir, si no piensas en la muerte estás condenado, y otros de esa índole. Luego lo llevan a un comedor en que todos hablan de la muerte, o más bien no se puede hablar y hay un cura que lee textos sobre la muerte mientras comen. Después llega a su dormitorio y las paredes están llenas de lemas sobre la muerte. Entonces el personaje se saca el libro del bolsillo –el suspenso es el libro–, se acuesta y empieza a leer los ensayos de Michel de Montaigne. Abre una página del libro donde hay un ensayo muy bonito sobre la muerte y dice así: en mi región ningún campesino se acuerda nunca de la muerte pero cuando le toca morirse se muere mejor que Aristóteles.

Empecé a leer a Montaigne y encontré en él ese tono natural, coloquial, que a mí me gusta mucho. Yo soy un escritor bastante más desordenado que Montaigne, porque él era más bien un hombre ordenado. Estuvo casado, respetó mucho a su mujer y dijo que tuvo solamente tres aventuras. Yo he tenido más de tres, así que no soy tan ordenado como Montaigne. Decía que tuvo tres aventuras y que solo una vez en su vida adquirió un contagio venéreo. Ahí ya no voy a entrar más en detalles. Él tiene, primero, la característica del lenguaje coloquial; segundo, el lenguaje de la calle. Cuando publica los ensayos, un vecino suyo, que es académico y un gran aristócrata de la región, le dice «qué lástima que no me hayas pasado tu libro antes de publicarlo, porque yo te habría corregido una cantidad de errores impresionantes». «Por eso no te lo pasé –dice Montaigne–, porque sabía que harías eso y yo quería que se usara el lenguaje de todos los días.» Yo leo ahora

ese lenguaje y me cuesta, pero me gusta descubrir todo lo que significa, me gustan los escritores difíciles. Su ritmo es natural, tiene que ver con la respiración que se encuentra en la escritura y sobre todo, a mi parecer, en las memorias.

He sido un devorador de memorias. Leí a Montaigne, que es un ensayista memorialista, leí las memorias de Chateaubriand. Los franceses dicen que es el mejor escritor de Francia, pero yo no estoy seguro, porque es impresionante cuando es bueno pero de repente es latero. Es puntilloso, maravillosos sus testimonios sobre la Revolución Francesa. Después me leí todo Rousseau, como dos veces, a quien lo encuentro mejor. Es más incisivo, más divertido, de un ojo crítico impresionante y un gran poeta, un soñador maravilloso. Pero un desgraciado como persona porque tuvo varios hijos con una amante, los agarraba y dejaba en un orfanato, en las escaleras, y se iba. Yo, comparado con él, soy un papá ejemplar.

Considero que Proust, a quien leí apasionadamente, es un memorialista. Porque en la obra de Proust nunca se nombra al narrador, salvo en dos o tres momentos de su obra que son miles de páginas, pero cuando se nombra al narrador este es Marcel. Y ese narrador altera una serie de situaciones que son arriesgadas para él. Tiene por ejemplo unos amores sexuales con un chofer y lo convierte en chofera, hace esas cosas por lo que luego le reprocha Sartre diciendo que no se atrevió, pero en esa época era muy difícil. Su mamá estaba viva, por ejemplo. Él es un enorme memorialista y en general yo he llegado a la conclusión de que para hacer bien ese tipo de escritura es bueno tener buena memoria, porque por ejemplo me leí las memorias de Bryce Echenique, quien no solo plagia, sino que hace memorias teniendo mala memoria. A pesar de eso es buen escritor. Cuenta unas conversaciones que tuvo conmigo en determinados lugares y fueron todas en otra parte, en otra época, y dijimos otras cosas.

Cuando conocí a Vargas Llosa él era el reverso, un escritor extremadamente opuesto. No le gustaba la subjetividad de ninguna forma, ni que el yo del narrador asomara en ninguna parte. Por eso su ídolo era Flaubert, quien dice que el narrador tiene que ser como Dios que está en todas

Cuando conocí a Vargas Llosa él era el reverso, un escritor extremadamente opuesto. No le gustaba la subjetividad de ninguna forma, ni que el yo del narrador asomara en ninguna parte. Por eso su ídolo era Flaubert, quien dice que el narrador tiene que ser como Dios que está en todas partes, pero no se ve en ninguna. Y el narrador cervantino es un tipo que se mete todo el tiempo en el texto. Así que en eso discutimos.

partes, pero no se ve en ninguna. Y el narrador cervantino es un tipo que se mete todo el tiempo en el texto. Así que en eso discutimos. Hacíamos excursiones literarias donde negociábamos, yo decía «tenemos que ir a la casa de Proust» y él decía «sí, pero luego a la de Flaubert». Así que se negocia un domingo para cada autor de nuestro interés. Con Rousseau coincidimos.

Llevé a Vargas Llosa a la casa de Proust y yo sabía bastante de él. El curador de la casa estaba perdiendo la memoria. Era un caballero encantador, un médico, amigo del hermano de Proust, porque él pertenecía a una familia de médicos. El curador preguntó «por qué están rotas esas cortinas, las de la cocina», y respondió una señora: «Es que las llevamos a la tintorería y volvieron así». «Pero yo dije –continuó el médico– que no hay que llevarlas nunca a la tintorería.» Ella le dijo «sí, pero usted me ordenó que las llevara a la tintorería», a lo que el médico respondió que se le había olvidado. Estaba destruyendo la casa este pobre médico por su pérdida de la memoria. Me dijo que Proust había muerto en tal lugar y le corregí, se tocó la cabeza y admitió que era cierto. Entonces me dijo esta frase muy cómica: «Estos sudamericanos saben todo». Porque se le había dicho que veníamos del Perú y de Chile.

Después llegó el presidente de la sociedad de amigos de Chateaubriand a la casa de Proust, diciendo que no le gustaba ni tenía ningún interés en él, pero que venía a visitar la casa porque le dijeron que está muy bien puesta. El tipo era un perfecto personaje de Chateaubriand, llegó en un auto con un escudo en la puerta. Se bajó con su señora, ella con un sombrero enorme, él con un abrigo negro con cuello de terciopelo negro, elegantísimo.

Esa escritura me ha llevado a donde estoy yo ahora, y la idea de empezar a contar historias de barrio, del colegio, que la tuve yo a los quince años, es una idea que me permitió escribir y muchas veces todavía escribo de la misma manera. Desde el barrio, desde una casa que desapareció. Me parece que ese Chile que está en la memoria es interesante de reproducir con el lenguaje, así que reproduzco un Chile desaparecido a base de palabras.

Hay un crítico mexicano que me gusta, por eso le mando mis cosas, y acaba de escribir un ensayo que me parece lo mejor que alguien ha escrito sobre mí y se llama «Jorge Edwards y el arte de la casi novela». Yo objeto el título, porque, ¿qué es una casi novela? Primero nadie sabe lo que es una novela, hasta hoy. La novela es el único género que ha evolucionado continuamente y puede seguir evolucionando y cambiando. Es un género no definido, que sale de otras cosas como de las crónicas antiguas, el ensayo, de todos lados. Qué es el Quijote, por ejemplo. Alguien dice la primera novela moderna, porque tiene un narrador completamente indefinido, cambiante, que se olvida de cosas o que no quiere acordarse de otras. Después llega la novela del siglo XIX que es la que le gustaba a Vargas Llosa y está bien. Tú puedes decir quiero ser un novelista del siglo XIX en el siglo XX, pero no digas que eso es la novela porque la novela es muchas cosas. Yo creo que incluso mis memorias son una novela. Hay un gran ensayista alemán que sostiene que el *Discurso del método* de Descartes es novela porque los tratados serios antiguamente se escribían en latín, y los textos menores se escribían en la lengua usual, romance en este caso. Los alemanes llaman *roman* a la novela, es decir, lo esencial de ella es la lengua diaria. No voy a hacer teoría literaria aquí pero Bajtín, que es un gran crítico, cercano

a los formalistas rusos, dice que no se sabe lo que es una novela porque está cambiando. Los escritores a veces diferencian sus productos narrativos como una broma literaria. Unamuno divide entre las novelas y las nivolas, que eran bromas.

Así que la novela es lo mismo que la casi novela. Yo no soy tan riguroso como otros porque creo que la literatura tiene un elemento de juego que hay que respetar. Porque Vargas Llosa dice que en mis textos se asoma el narrador, y está bien, me gusta que se asome el narrador a veces. Nuestra primera discusión fue que a él le gustaba la novela de caballería y yo defendía el *Quijote*. Otra discusión con más gente fue que él defendía a brazo partido a Tolstoi y otro a Dostoievski. Yo estaba en medio, me quedaba asombrado y, al final, tímidamente dije «a mí me gustan los dos». O sea, yo fui un ecléctico, que es como un término medio y lo peor que se puede ser.

Les voy a contar algo que me gusta mucho de mi novela próxima. Llegué a un lugar muy peligroso con ella: salió de una cosa que yo escuché y que tiene que ver remotamente con mi familia, con los Edwards ricos, porque yo soy de la otra rama. No me declaro pobre sino pobretón. Hay una señora que se llama María Edwards, que se fue a vivir a París porque tenía plata y además le gustaban mucho la literatura y el arte. Tuvo varias historias tristes. Su primer marido se suicidó. El segundo era un ocioso, vago, farrero, y desapareció en los cabarets de París. Llegó la guerra y esta señora que tenía penas de amor —tenía un amante, eso sí, porque no era tan quedada— les dijo a sus amigas «yo quiero hacer algo, no quiero estar jugando bridge». Se hizo asistente social y empezó a trabajar en un hospital judío y vio que la Gestapo llegaba a llevarse a las madres que habían tenido guaguas. Las guaguas iban a un campo de concentración en un tren de transporte para ganado y ahí las gaseaban. Ella supo esta historia y quedó impresionada, era una mujer muy sensible.

La María empezó a salvar guaguas, las mamás se lo pedían porque a ellas las iban a matar de todas maneras. Tenía que fabricar unos papeles falsos para que se dictaminara que el hijo había nacido muerto. Adormecía primero al niño y salía con él debajo de su capa, con la Gestapo afuera,

se subía a un taxi y le entregaba el niño a un tipo de la Resistencia, quien le indicaba diferentes lugares para encontrarse. Pero un día llegó y él no estaba. Después supo que lo había descubierto la Gestapo, escapó por los techos y lo ametrallaron. Tuvo que pensar dónde dejar a ese niño y salió a las afueras de París, porque se acordó de un cura de nombre Vergara, quien fue antifranquista y se había ido a Francia. Le contó el caso y el cura se hizo cargo: llamó a la cocinera del convento, que era una gorda, le hizo unas morisquetas a la guagua, que se rio, y se quedaron con ella.

María, que era una mujer rica, empezó a dar plata para mantener a todos estos niños, a quienes colocaron en casas de campesinos. En una de esas la detuvo la Gestapo, se la llevaron, la torturaron con métodos de agua, que son mejores porque no dejan huella. Por ejemplo, hundirle la cabeza mucho tiempo en agua, sacarla, volverla a hundir, dejarla amarrada debajo de un caño de agua que corre, así durante cinco días. Y aquí viene lo más inverosímil de mi novela, pero es verdad. Y es que el jefe de los servicios de seguridad militar, que había estado en Chile cuando llegó con el *Dresden*, la salvó sacándola de ahí, con el pretexto de que debía interrogarla él mismo, por si tenía ella conexiones con los ingleses. Chile había roto relaciones con el Eje, así que ella se quedó sin protección diplomática, pero su segundo marido era francés, lo cual la defendió porque tenía papeles franceses. Logró sobrevivir, se le acabó hasta el último peso y volvió en ruinas a Chile con un novio. Él, que era un gordo, cuando vio que la señora tenía ciertos medios se dedicó nada más que a comer, así que terminó convertido en un gigante y ella se murió poco después. Yo hago que se muera soñando con una especie de bola de carne que vuela por el aire. Así que mi novela tiene de protagonista a una espía, esta señora, y a un hombre que come pasteles. Está divertida y tiene momentos trágicos. Vamos a ver si la puedo terminar porque no se puede cantar victoria con una novela, de repente sale la dificultad. □

V I T U P U I A S D M F B H B R L W

S C H A R T I E R F T A E R A A R T

U I S K Y U V U I S A N R H R L Y R

I H U G Y R L A S C Y G S I T F P I

E T X C U E T O C F G H C O O T D L L

A U Y U M A D I T S

E Y U M O S R

S O G E L D R

T H I R H Y G

A I T V I E T

I T N Y A H C

G R E Y C R M

H O R T S H U A S E Y L I T N S G H

E B R T U I G R R T H I H Y B M K A

S D F G H E O G U I T U Y R T M I T

S S O G E L D V I L L L O R O I T R R

T H I I O K H C H Á V E Z C E M G U

D I T V I E L E O F X G H E R T U I

T N Y A H S T D F G H X Y U M A C F

G N C F R T O I T U Y U M O S B F G

H B I V E S Z S O G E L S D F G H A

R T U I T R R T H I H Y B M A S D E

G H E M G U I T U Y G E L S D F G S

I T N Y A H S T D F G H Y U M A C F

G N C F R T O I T U Y U M O S B F G

H O R T E U I T S O G E L S D F G H

E B R T U I T R R T H I H Y B M K A

N O T H B A B C H M D I A E V E T H

G O O R T Y U O S E N D I T K L I O



S H U A

Ana María Shua, la polígrafa

Ricardo Martínez

Una de las cosas que sorprenden cuando uno se aproxima a la obra de Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) es su diversidad, su riqueza. La autora ha acometido una enorme multiplicidad de géneros a lo largo de varias décadas de producción literaria y a lo largo de decenas de libros y centenares de textos.

Ha cubierto la poesía desde una obra temprana a los dieciséis años, *El Sol y yo*. Ha cubierto, asimismo, la literatura «adulta» (y a continuación se entenderá por qué uso la palabra «adulta»), como en su reconocida novela *La muerte como efecto secundario*, de 1997. Del mismo modo, en los últimos años, ha cubierto la narrativa infantil ampliamente, en escritos de muy diversa naturaleza y tono, como un volumen de poemas intitulado alegremente *Las cosas que odio* –donde se da espacio para hablar, a través de la lírica, de las experiencias de la niñez desde el ángulo de la gigantesca variedad de gustos y disgustos de las niñas y los niños– y otros con nombres sugerentes como *Un circo un poco raro* o *Una plaza un poco rara*. Ha cubierto, finalmente, la narrativa juvenil, en que comunica a lectoras y lectores mayores historias entrelazadas, interesantes, y, si se me permite la palabra, didácticas (en el mejor sentido que puede tener ese vocablo), como en *Cuentos de fantasmas y demonios*. En la producción de la profesora Shua hay también espacio para los guiones de películas (*Los amores de Laurita*) o la publicidad.

Se trata entonces de una polígrafa en estado puro.

La diversidad, sin embargo, no se reduce a los géneros cubiertos. Quiero destacar dos o tres características que a mí me han llamado la atención de su voluminosa obra. La primera es una conciencia profunda y penetrante de quiénes son sus lectoras y lectores. Ana María Shua es capaz de escribirle a un niño de siete años en su propio lenguaje, con su propio registro, con sus propios intereses y obsesiones. Y lo mismo ocurre con jóvenes de quince, o con adultos de treinta y cinco. La autora modula su forma de comunicación de manera de ajustar lo que va contando, para que quien está del otro lado del texto entre en comunicación con ella y con su historia de manera cordial y amena.

La segunda característica es la conciencia de la propia escritura. La profesora Shua explora cada espacio escritural de modo de ser fiel al formato, a los contenidos y a la extensión de cada forma literaria. Si se trata de un cuento, despliega en él los recursos del cuento. Si se trata de una anécdota, sintetiza lo esencial. Si se trata de un relato más extenso, ocupa ese espacio muy dedicadamente.

La tercera característica es algo que parece atravesar todos sus textos, independientemente del lector a quien está destinado o del género: la documentación. Hay en toda la obra que he podido leer siempre una fuente documental que no se agota para nada en la simple investigación

enciclopédica: lo mismo puede tratarse de la historia del Golem contada a adolescentes como del cambio en los espectáculos de magia cuando se pasó del escenario circense de 360 grados al *music-hall* de 180, como cuenta en *Fenómenos de circo*. O como la misoginia y la no misoginia, abordada en tres libros sobre la mujer, el último de los cuales, publicado este mismo año 2012, se titula justamente *Todo sobre las mujeres*. Cuando uno lee a Ana María Shua ocurren dos cosas que rara vez van juntas: se adquieren relatos, y se adquiere conocimiento; «cuento» y «documento».

Por supuesto que de entre toda la voluminosa obra de Ana María Shua uno de los géneros que más ha sido destacado por la crítica es el del microrrelato, como en *La sueñera* o *Temporada de fantasmas*. Aunque como he dicho su creación excede con mucho ese solo estilo, de esa experticia es de lo que quiere conversar ahora con nosotras y nosotros. ▀

La brevedad, técnica y misterio

Ana María Shua

[BREVITY, TECHNIQUE AND MISTERY]

PALABRAS CLAVE: microrrelatos, minificciones

KEYWORDS: very short fiction, flash fiction

Técnica: la de los talladores de diamantes.
Misterio: el de los mineros.

Técnica: se trata de tallar la primera versión como una piedra en bruto, hasta obtener un diamante facetado. Como el material del que se parte es pequeño y frágil, hay riesgo de que se rompa en el proceso y, en ese caso, se hace necesario volver a empezar. Si no es posible librarse incluso de la más mínima imperfección, hay que tirar la piedra a la basura, sin piedad. Dentro de ese mínimo guijarro, cada palabra tiene el peso de una roca. Gran goce del escritor: la posibilidad de llegar de una sola vez desde la torpe materia prima hasta una joya perfecta.

Misterio: el de la minería. En particular, la exploración minera. Cómo y adónde encontrar esa piedra, esa veta que llevará al diamante, cómo reconocerla en la pared de roca, o perdida en la montaña de piedrecitas falsas.

Prueba de calidad: como las pirañas, las minificciones son pequeñas y feroces. Más peligrosas, quizás, porque no necesitan actuar en car-dumen. Si se ha conseguido atrapar una, es que está muerta. *Quién pudiera agarrarte por la cola, magia fantasma blanca poesía*, escribió alguna vez el poeta argentino Juan Gelman.¹ Pero, aun si

pudieramos, no nos quedaría en las manos más que sal, tornasol y espuma. Una minificación viva tiene una peligrosa autonomía, resulta tan inasible y resbaladiza como cualquier pez o cualquier buen texto literario. Y cuando es realmente buena, muerde.

El escritor de minificciones, como todos, tiene sus ilusiones. Cree que hay un detalle del universo que lo explica y lo contiene: con su red y su lazo sale a la caza de ese ínfimo detalle esquivo. El universo, sin embargo, no tiene explicación ni tiene límites. De ese fracaso nace la minificación.

Pero, aunque el misterio sea infinito, la técnica exige límites. La minificación puede resumir en una sola línea la historia de la humanidad, pero tiene hasta veinticinco para demorarse en un instante ínfimo, único, clave o banal de una vida. De todas maneras, se trata siempre de un sector acotado, artificialmente cósmico, de la caótica realidad. Una maquinita de movimiento perpetuo que se pone en acción con cada lectura.

Eso sí: hay que partir de la idea de que será un universo pequeño. Lo cual determina la proporción de caos que uno toma para construirlo. Un cosmos de veinticinco líneas puede contenerlo todo, pero es preferible que los muebles sean pequeños.

1 «Violín y otras cuestiones», en *Obra poética*, Buenos Aires, Corregidor, 1975.

Veinticinco líneas, es decir, una cuartilla, es el límite al que debe adaptarse un texto para entrar en la definición establecida por la crítica. ¿Y si las excede, qué? Habrá que cortarle los primeros renglones, o los últimos, como a los pies de las hermanas de Cenicienta, y a no protestar después si la hoja se mancha de sangre. No las hubieran hecho blancas, caramba, por qué no elegir un color más sufrido.

El territorio de la minificación tiene claramente establecidos sus límites políticos con los países que lo rodean. Al norte, el país del cuento breve. Al sur, el país del chiste. Al este, las vastas praderas un poco monótonas del aforismo, la reflexión y la sentencia moral, algunas con sus pozos de autoayuda espiritual incluida. Al oeste, el paisaje bello y atroz, siempre cambiante, de la poesía.

En el centro de cada uno de estos países, nadie tiene dudas sobre su nacionalidad.

Como la poesía, el minicuento necesita un extremo ajuste y balance del lenguaje. Exige un cierto ritmo, el sonido cuenta, pero si no tiene un núcleo narrativo, no funciona: ¡al exilio!

Como el chiste, sorprende y hasta provoca sonrisas, pero cuidado con el efecto carcajada, porque inmediatamente se le ordenará tramitar el pasaporte.

Como el aforismo o la sentencia moral, incita a la reflexión, es punta de iceberg y el resto, lo más importante, va por debajo, pero si no cuenta nada, pues será micro pero no es relato.

El problema es que los límites políticos son, como su nombre indica, convencionales, arbitrarios, borrosos. En el centro, como decía, nadie tiene dudas. Pero a veces uno se distrae siguiendo un río por la selva y de golpe se encuentra sin querer del otro lado.

En cierta oportunidad me habían preguntando por la diferencia entre el lenguaje poético y el de la narrativa. Hay un viejo chiste que pregunta «¿en qué se diferencia un elefante de una aspirina?». Ante una pregunta tan obvia, lo más frecuente es que el interlocutor se desconcierte y piense que no sabe la respuesta. «No sé», suelen contestar los incautos, refiriéndose a que no saben cómo sigue el chiste. «Entonces, ten cuidado con lo que tomas cuando te duela la cabeza», es la

línea final. En términos generales, todo el mundo sabe, sin necesidad de definiciones, cuándo está leyendo un cuento y cuándo está leyendo (o escribiendo) una poesía. Sin embargo, la minificación (que es un género, como lo llamó la crítica y autora venezolana Violeta Rojo, des-generado) está a veces tan cerca de otros géneros que las fronteras se vuelven difusas y uno no puede estar tan seguro de que está en un país y no en el otro. ¿Perú, Brasil, Ecuador, Colombia, Venezuela? Qué importa: todo es la selva del Amazonas. Es el momento en que, en la máquina desintegradora, el elefante y la aspirina se amalgaman, confunden sus moléculas y de pronto ya no podemos estar tan seguros de lo que estamos tragando con un vaso de agua.

Quizás por eso no solo los críticos, que tienen sus razones, no solo los editores, que también las tienen (y son otras), sino los lectores mismos preferirían contar con cierta tranquilidad respecto a lo que están leyendo. Para aquellos a quienes angustie la duda, hay una respuesta sencilla. Si parece un chiste, es un chiste. Si parece un poema, es un poema. Si parece un aforismo, es un aforismo. Si no se sabe bien de qué se trata, es una minificación.

Más sobre la técnica: como se ha dicho muchas veces, la minificación no siempre es invención, a veces es descubrimiento. Hay cuentos brevísimos por aquí y por allá, en los textos más insospechables, que aparecen como incrustaciones en otros géneros: para un buen cirujano es posible y es lícito extraerlos con habilidad y apropiarse de ellos. En sus *Cuentos breves y extraordinarios*, la primera antología de minificaciones publicada en 1953 en América Latina, Borges y Bioy Casares llevan a su máxima expresión este juego de descubrimientos, combinando sabiamente una recreación de fragmentos pertenecientes a otros textos con la varia silva de su propia invención. Se trata de descubrimientos más científicos que geográficos.

Pero el descubrimiento que la crítica ha hecho de este género en los últimos veinte años se parece muchísimo al de Colón. Es francamente geográfico. En realidad, las minificaciones son tan poco novedosas como lo era América para sus pueblos originarios. Las minificaciones nacieron, por buenas razones mnemotécnicas, como

literatura oral. El cuento popular, en buena parte, fue espontáneamente brevísmo.

Y si se trata de productos literarios, cuando mi generación despertó a la lectura, la minificación ya estaba allí. Por ejemplo, Aloysius Bertrand, con su *Gaspard de la Nuit* (publicado en 1842). Por ejemplo Michaux, y antes todavía los franceses rebeldes (Bretón, Artaud, Schwob, Lautreamont, etc.). Por ejemplo Ramón Gómez de la Serna, con sus *Greguerías*. Por ejemplo Kafka. En la Argentina habían producido ya sus obras más importantes en el género todos nuestros maestros del cuento: Borges, Biyo, Cortázar, Denevi... Y en México, Arreola y Monterroso.

Quisiera presentarles un pequeño texto que me sirve para ilustrar tres cuestiones al mismo tiempo. Por un lado, la antigüedad del microrrelato. Se trata de un cuento folklórico judío-ruso, que si bien se cuenta, en esta versión, en rublos, es perfectamente posible imaginar en monedas mucho más antiguas. Por otra parte, exhibe la cuestión de la frontera difusa, en este caso con el chiste, línea fronteriza sobre la que el microrrelato pivotea. Y finalmente, otra característica a tener en cuenta, no quizás en la técnica de construcción de la minificación, pero sí en la técnica de lectura.

Un rico comerciante de la aldea desafió al famoso pícaro Hershele Ostropolier.
—Si eres capaz de decirme una mentira sin pensar, te doy un rublo.
—¿Por qué un rublo? ¡Si me prometiste dos!²

El efecto cómico no es inmediato: el lector tarda unos veinte segundos en comprender una gracia paradojal que tiene su pequeña dificultad. Lo mismo sucede cuando se lee o se cuenta la anécdota en público. Por eso, cuando se edita un libro de minicuentos, es importante darle a cada uno, por breve que sea, una página entera. Ese espacio en blanco que rodea al texto y su equivalente, el espacio de tiempo, son necesarios para que se produzca el golpe de sentido, ese efecto de deslumbramiento que no siempre es inmediato, esos veinte segundos antes del clic que llevan a la

comprensión plena. Y para los que supongan que ese efecto solo es necesario cuando se busca el toque de humor, les recuerdo el famosísimo relato de Arreola (claro, hay que considerar la primera vez que lo leímos), que exige claramente esos veinte segundos, ya no para desembocar en la risa sino en la emoción.

CUENTO DE HORROR

La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones.³

Esos veinte segundos, ese espacio en blanco, están allí para recordarnos que la comprensión de la minificación no es inmediata, que exige un esfuerzo.

Técnica de lectura: no leerás más minificaciones que las que seas capaz de disfrutar de una sentada. Tengo una experiencia propia interesante en ese sentido. Había empezado a escribir mi segundo libro de minificaciones, *Casa de geishas*, y tenía pánico de que no estuviera a la altura de *La sueñera*, un libro que conocían y apreciaban pocos lectores, pero de los buenos. Entonces, tomé los primeros treinta textos de *Geishas*, hice copias, y se las di a cinco lectores. Colegas, lectores salvajes, mi mamá. Las cinco personas me dieron exactamente el mismo veredicto: los diez primeros son mejores, me dijeron, con certeza absoluta. Pero como yo los tenía en hojas sueltas, a cada uno se los había dado en distinto orden... Perfeccionamiento, entonces, de la técnica de lectura: no leerás más de diez minificaciones de una vez, a menos que estés muy acostumbrado y/o seas un adicto empedernido.

Dificultad de lectura una y otra vez negada, despreciada, como es despreciado por muchos lectores y críticos nuestro querido género, solo por ser breve. Una literatura poco comercial, duramente maltratada por el mercado editorial, que los editores publican rara vez, sobre todo por razones de prestigio y que, sin embargo, atrae sobre sí el anatema de lo fácil, como si se condensaran en contra de su brevedad las más severas críticas a la sociedad en la que sobrevivimos. Hay quien

2 Nathan Ausubel, «Hershele Ostropolier», en *A Treasury of Jewish Folklore*, trad. Ana María Shua, Nueva York, Crown, 1989.

3 Juan José Arreola, «Cuento de horror», en *La mano de la hormiga*, Madrid, Fugaz, Ediciones Universitarias, 1990.

imagina que el auge del microrrelato tiene que ver con nuestro mundo fugaz donde todo se consume deprisa. Se les asesta la palabra «posmoderno», esgrimida como un insulto, como un sinónimo de *light*. Se habla de que responde a la necesidad de satisfacción inmediata de una sociedad que ya no aprecia los placeres de la anticipación y la espera, sin considerar que la velocidad y el consumismo han llevado, precisamente, al extremo opuesto. Es cierto que hay un auge de producción de minificciones, pero es un curioso fenómeno de autores sin lectores. Si se observan las listas de *best sellers*, es evidente que nuestro mundo fugaz, donde todo se consume deprisa, aprecia por sobre todo los novelones de quinientas páginas para arriba. Si se observan las cifras de venta de los libros de microrrelatos, es evidente que a nuestro mundo fugaz le importan un pimiento.

La circunstancia de que se tenga poco tiempo para leer, más esa real necesidad de satisfacción inmediata, provoca, decía, el efecto contrario: la elección de novelones larguísimos, de alta densidad. En buena parte, porque el lector consumista odia las sorpresas. La televisión lo ha acostumbrado a los placeres de la repetición. En un *best seller* de construcción decimonónica no lo va a perturbar ningún hallazgo inesperado. Es un libro tranquilo, que nunca lo va a morder. Una vez que el lector entró en la novela, puede dejarla en cualquier momento y retomar sin esfuerzo, entrando y saliendo de un mundo que ya conoce. En cambio, en un libro de microficciones, como en un libro de cuentos, cada pequeño texto le exige otra vez el esfuerzo de concentración de un pequeño mundo a descubrir. Leer minificciones necesita de una técnica mucho más trabajosa que leer novela.

Pero volvamos a la cuestión de los límites, esta vez no como fronteras con otros géneros, sino a los límites intrínsecos del género. ¿Qué puede, qué no puede una minificación? No sé mucho sobre teoría del cuento, pero sé que hay varias teorías contradictorias y que nuevos cuentos fundan nuevas teorías. Por suerte, las preceptivas están hechas para saltarles por encima.

En veinticinco líneas se puede todo. Por supuesto, el humor es lo más fácil. Unas pocas

Prueba de calidad: como las pirañas, las minificciones son pequeñas y feroces. Más peligrosas, quizás, porque no necesitan actuar en cardumen. (...) Pero, aun si pudieramos, no nos quedaría en las manos más que sal, tornasol y espuma. Una minificación viva tiene una peligrosa autonomía, resulta tan inasible y resbaladiza como cualquier pez o cualquier buen texto literario. Y cuando es realmente buena, muerde.

palabras bastan para soltar ese resorte. De la sorpresa a la sonrisa no hay más que un paso. Por ejemplo, entre muchos otros (la mayoría, quizás) este excelente texto del escritor español Antonio Muñoz Molina, que nos sirve también para reforzar la teoría de los veinte segundos y para destacar la técnica tan bien descripta por la crítica Dolores Koch, que consiste en utilizar el título como clave del texto:

CONFESIÓN DEL VAMPIRO INMUNODEFICIENTE
Al comprobar que el crucifijo era inútil, esgrimió ante mí, también en vano, un certificado médico.⁴

Es un gran desafío para los autores renunciar al humor, al ingenio, al juego de palabras, al deslumbramiento intelectual. El colmo del desafío es llegar a provocar emoción sin sentimentalismos en tan breve espacio y sin posibilidad de desarrollo de personajes... ¿Sin posibilidad? Porque, en fin, muchas veces escuché, leí, y yo misma afirmé, que en veinticinco líneas no es posible desarrollar personajes, profundizar en su psicología. Pero como decía, las preceptivas, como cualquier otro

⁴ Antonio Muñoz Molina, «Confesión del vampiro inmunodeficiente», en *Ojos de aguja*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

El territorio de la minificación tiene claramente establecidos sus límites políticos con los países que lo rodean. Al norte, el país del cuento breve. Al sur, el país del chiste. Al este, las vastas praderas un poco monótonas del aforismo, la reflexión y la sentencia moral, algunas con sus pozos de autoayuda espiritual incluida. Al oeste, el paisaje bello y atroz, siempre cambiante, de la poesía.

cerco, están hechas para ser saltadas. Un poeta norteamericano, Robert Hass, es el autor de este texto que dio por tierra para siempre con ese supuesto límite:

UNA HISTORIA SOBRE EL CUERPO

El joven compositor, que trabajaba ese verano en una colonia de artistas, la había observado durante una semana. Ella era japonesa, pintora, tenía casi sesenta y él pensó que estaba enamorado de ella. Amaba su trabajo y su trabajo era como la forma en que ella movía su cuerpo, usaba sus manos, lo miraba a los ojos cuando daba respuestas divertidas y consideradas a las preguntas de él. Una noche, volviendo de un concierto, llegaron hasta la puerta de su casa y ella se volvió hacia él y dijo: «Creo que te gustaría tenerme. También a mí, pero debo decirte que he sufrido una doble mastectomía». Y cómo él no entendía, aclaró: «He perdido mis dos pechos». La radiante sensación que él había llevado consigo en su estómago y en la cavidad de su pecho –como música– se marchitó de pronto y él se obligó a mirarla mientras decía «Lo siento. Creo que no podría». Volvió a su propia cabaña a través de los pinos, y a la mañana se encontró un pequeño recipiente azul en el porch. Parecía estar lleno de pétalos de rosa, pero cuando lo levantó, vio que los pétalos

de rosa estaban arriba; el resto del bol –ella las había barrido, seguramente, de los rincones de su estudio– estaba lleno de abejas muertas.⁵

En Estados Unidos este texto se considera un poema. Para nosotros es una obvia minificación. Pero los anglosajones usan otros nombres, otras categorías: muchos cuentos (a los que nosotros llamaríamos *nouvelles*) pueden llegar a las cincuenta páginas sin sonrojarse, sus *flash fiction* o *sudden fiction* o *short-short stories* pueden tener la escandalosa extensión de dos o tres páginas.

Técnica: como en las artes marciales en las que se aprovecha la fuerza del adversario, utilizar los conocimientos del lector, que sabe más de lo que cree.

Misterio: el punto secreto de donde brota la energía que inicia el movimiento.

Para aprovechar los conocimientos del lector, todos los lugares comunes de la cultura son bienvenidos: la Biblia, la mitología grecorromana, las canciones y cuentos populares, los refranes. Todos los restos, muebles, columnas, rituales y juegoss que arrastra la brusca corriente de la lengua. Algunos ejemplos:

LA FOSA DE BABEL

–¿Qué estás construyendo?
–Quiero cavar un pasaje subterráneo.
Algún progreso hay que hacer. Su situación es demasiado elevada.
Estamos cavando la fosa de Babel.⁶

ASERRÍN ASERRÁN

Empezaron por quitarle la pipa de la boca.
Los zapatos se los quitó él mismo, apenas el hombre de blanco miró hacia abajo.
Le quitaron la noción del cumpleaños, los fósforos, la corbata, la bandada de palomas en el techo de la casa vecina, Alicia.
El disco del teléfono. Los pantalones.
Él ayudó a salirse del saco y los pañuelos. Por precaución le quitaron los almohadones de la sala y esa noción de que

5 Robert Hass, «A Story about the Body», en *Articulations, the Body and Illness in Poetry*, trad. Ana María Shua, Iowa City, Univ. of Iowa Press, 1994.

6 Franz Kafka, «La fosa de Babel», en *Relatos completos*, Buenos Aires, Losada, 1975.

Ezra Pound no era un gran poeta. Les entregó voluntariamente los anteojos de ver cerca, los bifocales y los de sol. Los de luna casi no los había usado y ni siquiera los vieron. Le quitaron el alfabeto y el arroz con pollo, su hermana muerta a los diez años, la guerra de Vietnam y los discos de Earl Hines. Cuando le quitaron lo que faltaba –esas cosas llevan tiempo, pero también se lo habían quitado– empezó a reírse. Le quitaron la risa y el hombre de blanco esperó, porque él sí tenía todo el tiempo necesario. Al final pidió pan y no le dieron, pidió queso y le dieron un hueso. Lo que sigue lo sabe cualquier niño, pregúntele.⁷

LA ZORRA Y LAS UVAS

Una zorra, al ver unas uvas agrias que colgaban a dos centímetros de su nariz e incapaz de admitir que pudiera haber algo que ella no se comiese, declaró solemnemente que estaban fuera de su alcance.⁸

Técnicas que, como ven, no develan el misterio de su eficacia.

Es que en el centro de la creación está el misterio. Y al misterio apenas es posible aproximarse. Solo la poesía, retrato de lo inexpresable, da en el blanco. Se invita a la razón a dar un paseo por los alrededores. Por ejemplo, pensar la creación como el establecimiento de conexiones no evidentes entre zonas de la realidad.

Lo que se crea: nada, prácticamente nada. Una construcción a partir de los viejos materiales de siempre, en base a estructuras predeterminadas por la tradición. Los bloques de un templo pagano en la edificación de una iglesia.

Lo que se crea: apenas alguna nueva interrelación entre las partes, un sutil apartarse de ciertas normas cuya aplicación es necesario dominar.

Exactamente como en los sueños: nada más que una combinación diferente de factores que, sin embargo, altera, altera, altera el resultado.

7 Julio Cortázar, «Aserrín aserrán», en *Territorios*, México, Siglo XXI, 1978.

8 Ambrose Bierce, «La zorra y las uvas», en *Fábulas de fantasía. Esopo enmendado. Viejas fábulas remozadas*, Barcelona, Bosch, 1980.

El descubrimiento que la crítica ha hecho de este género en los últimos veinte años se parece muchísimo al de Colón. Es francamente geográfico. En realidad, las minificaciones son tan poco novedosas como lo era América para sus pueblos originarios. Las minificaciones nacieron, por buenas razones mnemotécnicas, como literatura oral. El cuento popular, en buena parte, fue espontáneamente brevísimo.

Tan distinto de los sueños: una combinación bajo control, el tosco frotar de dos piedras sin saber si va a saltar o no la maldita chispa, pero todo preparado para aprovecharla si aparece. La chispa, entonces, incontrolable, imprevisible: es posible buscarla pero no hay garantías de que brote. El fuego, en cambio, la hoguera, como producto de la razón: juntar ramitas, elegir las más secas, amontonarlas, considerar la necesidad de oxígeno, optar por cierto ángulo.

Dos vertientes: la tradición literaria que dará el marco, la estructura (o la ruptura de ese marco, la deliberada deconstrucción de esa estructura, que es exactamente lo mismo) y la experiencia. Propia o ajena. Hecha de todo lo que uno vivió, estudió, leyó, conoció, experimentó y le contaron. Solo es posible crear a partir de lo que ya se conoce. En función de lo cual arbitrariamente decreto: que para el creador, lo desconocido o exótico no existe. O el artista vivió en la Polinesia y entonces es Gauguin o nunca estuvo en la selva y entonces es Rousseau y en cualquiera de los dos casos se mueve en terreno conocido.

Pero es falso, por supuesto, que yo descrea de toda preceptiva. En realidad, cada uno de nosotros tiene la suya. Cada texto es, en forma simultánea a sus otros posibles significados, una opinión de su autor acerca de la literatura.

Como soy una autora de ficción, y como en ningún género me expreso mejor que en la ficción, he aquí dos textos, que inauguran dos de mis libros, y que expresan, de un modo confuso, deshilachado y sin embargo rotundo, mis ideas acerca de la mificción, sus técnicas y su misterio. Ideas que, en realidad, no podría expresar de otro modo.

INTRODUCCIÓN AL CAOS

La tierra es informe y está desnuda pero no vacía. No vemos su desnudez porque nos ciega piadosamente la palabra. Antes y por detrás de la palabra, es el caos.

El lenguaje nos consuela con la falsa, platónica certeza de una Mesa que representa todas las mesas, un concepto de Hombre que antecede a los múltiples hombres. En la realidad multiforme y heteróclita solo hay ocurrencias, la babélica memoria de Funes.

Cuando un niño dibuja por primera vez una casa que nunca vio pero que significa todas las casas, ha conseguido escapar a la verdad, se ha tapado los ojos para siempre con las convenciones de su cultura y sale del caos, que es también el Paraíso, para entrar al mundo creado.

La poesía usa la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de palabras abriendo heridas que permiten entrever el caos como un magma rojizo.

En esas grietas, en ese magma, hunden sus raíces estas brevísimas narraciones, estos ejemplares raros. Pero su tallo, sus hojas, crecen en este mundo, que es también el Otro.⁹

Hermes Linneus
El Clasificador

LA TEMPORADA DE FANTASMAS

No vienen a aparearse, ni para desovar. No necesitan reproducirse. Tampoco es posible cazarlos. No tienen entidad suficiente para caer en las redes de la lógica, los atraviesan las balas de la razón. Breves, esenciales, despojados de su carne, vienen aquí a mostrarse, vienen para agitar ante los observadores sus húmedos sudarios. Y sin embargo no se exhiben ante los ojos de

cualquier. El experto observador de fantasmas sabe que debe optar por una mirada indiferente, nunca directa, aceptar esa percepción imprecisa, de costado, sin tratar de apropiarse de un significado evanescente que se deshace entre los dedos: textos translúcidos, medusas del sentido.

Se abre la temporada de fantasmas.¹⁰ □

Ana María Shua, argentina, tiene obra en una variedad de géneros literarios, pero es especialmente popular como autora de microrrelatos y de literatura infantil.

9 Ana María Shua, «Introducción al caos», en *Botánica del caos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

10 Ana María Shua, «La temporada de fantasmas», en *Temporada de fantasmas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004.

Resúmenes

Abstracts

Rodrigo Rey Rosa
El recurso de la locura
<i>Insanity plea</i>
Páginas 8-15

El escritor guatemalteco se sumerge en los archivos de un siquiatérico y rescata historias estremecedoras. *The author from Guatemala examines the archives of a psychiatric ward and uncards appalling stories.*

Gerardo Chávez
Viaje al interior
<i>The inward path</i>
Páginas 19-22

El pintor peruano recuerda hitos de su recorrido artístico, así como su relación con Roberto Matta. *The Peruvian artist shares important moments of his artistic career, like his relation with Roberto Matta.*

Yuri Herrera
Semántica del luminol
<i>Luminol semantics</i>
Páginas 27-35

La tesis de Herrera es que hay una disputa simbólica que se da en paralelo a la violencia física implantada por el narcotráfico en México. *Herrera's thesis is that there's a symbolic dispute that runs parallel to the physical violence triggered by drug trafficking in Mexico.*

Carlos Peña
Ler en tiempos difíciles
<i>To read in difficult times</i>
Páginas 39-47

El rector de la Universidad Diego Portales realiza una encendida defensa de la lectura y la universidad contra el relativismo cultural. *The Diego Portales University provost develops a strong defense of reading and the University against cultural relativism.*

Niall Binns
Parra y sus precursores
<i>Parra and his predecessors</i>
Páginas 51-64

El poeta inglés plantea que son cuatro las influencias literarias más importantes de Parra: Lorca, Whitman, Kafka y Aristófanes. *The English poet states that there are four notable influences in Parra's work: Lorca, Whitman, Kafka and Aristophanes.*

Juan Forn
Cómo me hice viernes
<i>How I became Friday</i>
Páginas 69-77

Un viaje vertiginoso por los puntos cardinales literarios que inspiran la obra actual de Juan Forn, centrada en la crónica y el perfil. *A whirling voyage to the cardinal points of literature that inspire Juan Forn's writing, focused in chronicles and profiles.*

Fernando Iwasaki
Los libros del fin del mundo
<i>Books from the end of the world</i>
Páginas 81-87

Iwasaki resucita diversas distopías literarias (y cinematográficas) a partir de la idea del 2012 como fin del mundo. *Iwasaki revives several dystopias from literature and cinema, starting from the notion of the year 2012 as the end of the world.*

Roberto González Echevarría
La improvisación en la génesis y estructura del Quijote
<i>Improvisation in the genesis of the Quixote</i>
Páginas 91-106

El profesor González Echevarría sostiene que el concepto de improvisación que maneja Cervantes tiene vastas repercusiones, tanto en el *Quijote* como en sus ideas sobre la función del autor y de la creación literaria en general. *González Echevarría affirms that the concept of improvisation used by Cervantes has vast repercussions in the Quixote and in his ideas of the author's function and of creative writing in general.*

Erich Hackl	Jorge Edwards
Literatura y pasado	La memoria necesaria y la ficción liberadora
<i>Literature and the past</i>	<i>Necessary remembrance and liberating fiction</i>
Páginas 109-121	Páginas 135-141

El autor austriaco reflexiona sobre los dilemas éticos de la literatura testimonial a partir de su propia obra y de novelas de Javier Cercas y Antonio Muñoz Molina.
The Austrian author meditates on the ethical dilemmas of testimonial writing, drawing examples from his own work and from novels of Javier Cercas and Antonio Muñoz Molina.

Santiago Roncagliolo	Ana María Shua
Los huesos de García Lorca	La brevedad, técnica y misterio
<i>García Lorca's bones</i>	<i>Brevity, technique and mystery</i>

Roncagliolo cuenta la extraña historia de Federico García Lorca y Enrique Amorim, el protagonista de su libro más reciente, *El amante uruguayo*.
Roncagliolo narrates a strange account of Federico García Lorca and Enrique Amorim, the main character of his latest book.

Edwards explica su relación con la escritura memorialística y su preferencia por el narrador cervantino por sobre el flaubertiano.
Edwards explains his relation to memoirs and his preference for the Cervantine author over the Flaubertian writer.

Ana María Shua
La brevedad, técnica y misterio
<i>Brevity, technique and mystery</i>

La escritora argentina delimita el territorio de la minificción y hace un sabio recuento de sus estrategias y sus efectos.
The Argentinean writer defines the limits for very short fiction and carries out a shroud reflection of its strategies and effects.

Cómo publicar

Normas generales

Revista Dossier recibe colaboraciones de artículos, ensayos, perfiles, entrevistas y reseñas originales e inéditas. Los textos deben enviarse a revista.dossier@mail.udp.cl. En caso de entregas impresas, deben enviarse tres copias a nombre de Revista Dossier, Facultad de Comunicación y Letras, Universidad Diego Portales, Vergara 240, piso 6, Santiago de Chile.

Los artículos no publicados no serán devueltos.

Los artículos y ensayos tienen una extensión máxima de 3.000 palabras. Se deben incluir título y resumen en español e inglés y un máximo de cuatro palabras clave.

Los perfiles tienen una extensión máxima de 4.000 palabras. Se deben incluir título y resumen en español e inglés y un máximo de cuatro palabras clave.

Las entrevistas tienen una extensión máxima de 3.000 palabras. Se deben incluir título y resumen en español e inglés y un máximo de cuatro palabras clave.

Las reseñas tienen una extensión máxima de 900 palabras. Se deben incluir título y resumen en español e inglés y un máximo de cuatro palabras clave.

Todos los trabajos deben adjuntar los siguientes datos: nombre completo, e-mail, teléfono de contacto, breve reseña personal que incluya grados académicos, actual filiación académica o institucional y últimas publicaciones.

Revista Dossier evalúa los artículos recibidos enviándolos de forma anónima a un árbitro especializado en dicha materia, quien puede aceptar, rechazar o solicitar modificaciones al artículo recibido. Si el artículo es rechazado se evaluará con otro árbitro. Si ambos rechazan el artículo, Revista Dossier no publicará el artículo. Si el segundo árbitro considera que el artículo debe ser aceptado, se solicitará las observaciones de un tercer evaluador que decidirá la publicación del artículo.

Revista Dossier puede solicitar artículos a investigadores especialistas sobre un tema específico para su sección monográfica, con previa autorización del comité editorial. Estos artículos no se someterán a arbitraje.

Los trabajos se evaluarán dentro de los tres meses siguientes a su recepción.

Revista Dossier informará por correo electrónico de la resolución a sus autores.

Una vez aprobados, los trabajos se publicarán en uno de los tres siguientes números de Revista Dossier (excepto en el número especial).

Al enviar sus artículos los colaboradores dan cuenta de la aceptación de estas normas generales.

Centro de Investigación y Publicaciones

El rescate patrimonial y la investigación periodística sobre temas de actualidad son parte de las líneas de trabajo del CIP. Gracias a su equipo de investigadores y a un convenio con el Centro de Investigación Periodística (Ciper), el CIP cuenta con más de 10 títulos publicados en sus siete años de existencia. Los siguientes son los tres últimos, lanzados en conjunto con la Editorial Catalonia y bajo el sello de la colección Tal Cual:



**Los archivos del cardenal.
Casos reales**
Andrea Insunza y Javier Ortega
(editores)

La serie *Los archivos del cardenal* se convirtió en una de los hitos televisivos más aclamados de 2011, con cuatro premios Altazor y una muy buena acogida en México. A través de 18 reportajes periodísticos acompañados por los DVDs de la serie, este libro reconstruye los casos más emblemáticos de violaciones a los derechos humanos que inspiraron la obra de ficción, cuya segunda temporada ya comenzó a prepararse.

Lo mejor de Ciper 2
Centro de Investigación Periodística
(Ciper)

Desde su fundación, en mayo de 2007, el Centro de Investigación Periodística (Ciper) se ha transformado en sinónimo de periodismo incisivo y de calidad. Esta segunda entrega de sus mejores reportajes aborda temas como los errores del SHOA y la ONEMI tras el terremoto del 27-F, la dictadura de los narcos en La Legua y el escándalo de la multitienda La Polar, entre otras investigaciones de impacto.

**La conjura.
Los mil y un días del golpe**
Mónica González

La más completa versión sobre cómo se tramo el derrocamiento de Salvador Allende y cómo el Mandatario intuita este desenlace como inevitable, lo que compartió íntimamente con sus más cercanos. En esta edición definitiva de la obra lanzada en 2000, la periodista Mónica González aporta más de 100 páginas con nuevos antecedentes sobre una conspiración que partió incluso antes de que Allende llegara a La Moneda.