



EDICIÓN ESPECIAL

CÁTEDRA ABIERTA *en homenaje a Roberto Bolaño – 2013*

Presentaciones de: Guido Arroyo / Soledad Bianchi / Mauricio Electorat / Joaquín Fernandois / Kurt Folch / Natalia García / Héctor Hernández / Martín Hopenhayn / Sergio Missana / Rodrigo Rojas / Héctor Soto / Agustín Squella / Alejandro Zambra

Dossier

23

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

EDICIÓN ESPECIAL

CÁTEDRA ABIERTA *en homenaje a Roberto Bolaño – 2013*

Presentaciones de: Guido Arroyo / Soledad Bianchi / Mauricio Electorat /
Joaquín Fermandois / Kurt Folch / Natalia García / Héctor Hernández / Martín Hopenhayn /
Sergio Missana / Rodrigo Rojas / Héctor Soto / Agustín Squella / Alejandro Zambra

Revista Dossier N°23
Marzo de 2014
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 Maria Casasús, *Universitat 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 Titingher, *Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas*
María Inés Zaldívar, *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Asistente editorial
Cristina Varas

Diseño
Rioseco & Gaggero

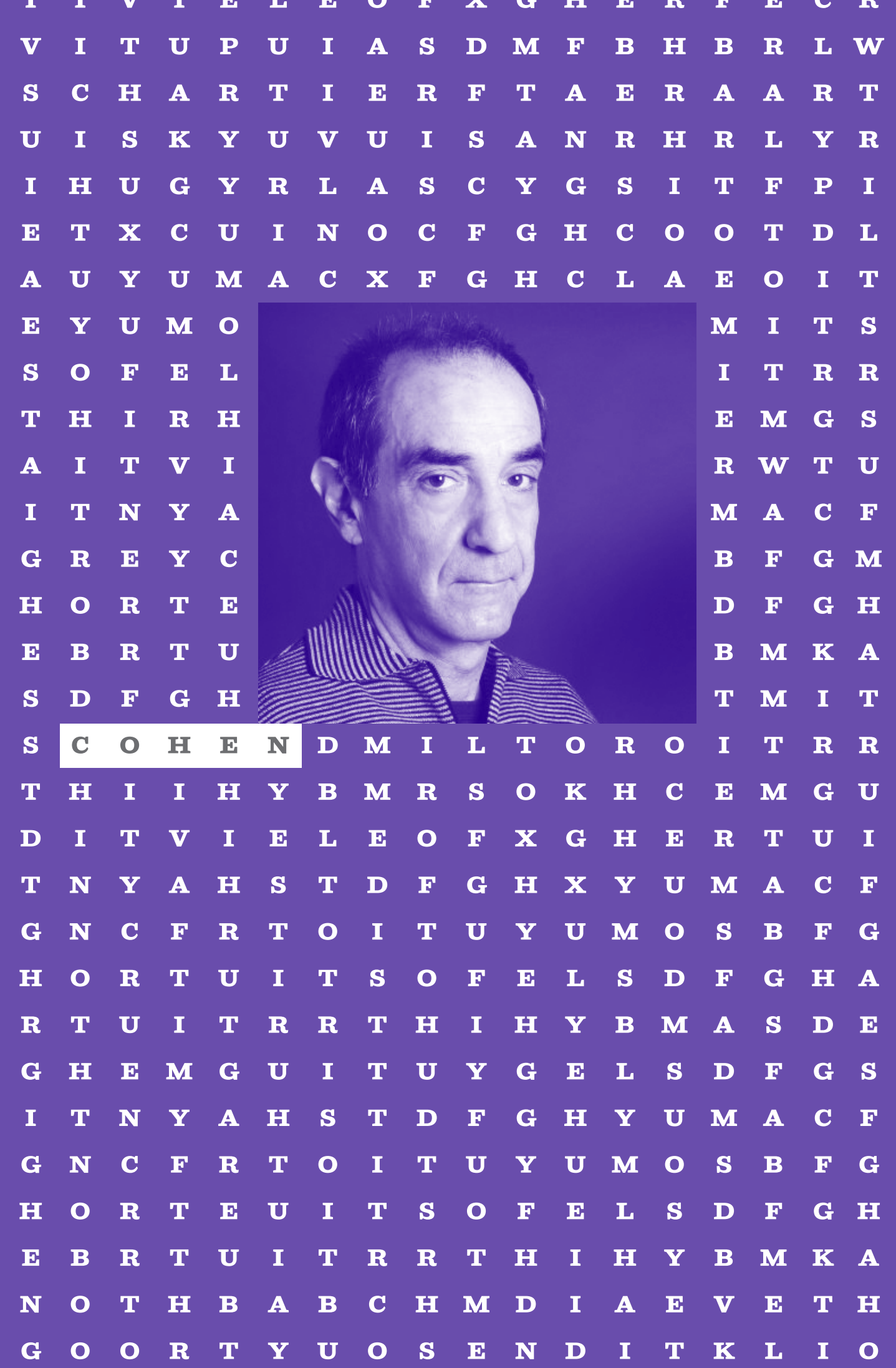
Fotografía
Archivo UDP y Filba (Adam Thirlwell)

Impreso en Worldcolor
ISSN: 0718-3011
Inscripción registro de propiedad intelectual N° 152.546

Dossier23

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

| | | | |
|--|----|---|-----|
| <i>Torsiones del lenguaje.</i> Guido Arroyo | 5 | <i>Devenir transdéllico.</i> Héctor Hernández Montecinos | 105 |
| Dos o más fantasmas | | Las fronteras del porno | |
| Marcelo Cohen | 7 | Roberto Echavarren | 108 |
| «El resultado de mezclar ficción con historia es ficción» | | <i>Libros vacíos, papeles falsos.</i> Alejandro Zambra | 121 |
| Conversación con Álvaro Matus y Mauricio Electorat | 17 | Una lengua para Pretoria | |
| | | Valeria Luiselli | 124 |
| <i>«Una presencia inquietante».</i> Soledad Bianchi | 31 | <i>Un referente ineludible.</i> Martín Hopenhayn | 131 |
| En la búsqueda de la voz escondida | | Cómo se volvió imposible ser extranjero | |
| Edgardo Rodríguez Juliá | 33 | Néstor García Canclini | 133 |
| Cómo ser europeo | | <i>El susurro y el rumor de la lectura.</i> Rodrigo Rojas | 143 |
| Conversación con Alejandro Zambra | 41 | Proust + Picasso = ? | |
| | | Adam Thirlwell | 146 |
| <i>Intuiciones certeras.</i> Joaquín Fernandois | 53 | «Muy pocas novelas abordan la amistad» | |
| Federico García Lorca y Rubén Darío | | Conversación con Mauricio Electorat | 159 |
| (con Pablo Neruda, atento, al lado) | | | |
| Ian Gibson | 55 | <i>Poéticas poco visibles.</i> Kurt Folch | 165 |
| <i>¿Cómo llegué a Leonardo Padura?</i> Agustín Squella | 65 | Poética de la mercancía | |
| Escribir en Cuba en el siglo XXI | | William Rowe | 167 |
| (Apuntes para un ensayo posible) | | | |
| Leonardo Padura | 69 | <i>El medio y el mensaje.</i> Sergio Missana | 179 |
| | | La erosión del tiempo: escribir en | |
| <i>Cinco tensiones.</i> Héctor Soto | 79 | medio de la avalancha digital | |
| Bolaño | | Matilde Sánchez | 182 |
| Alberto Fuguet | 82 | | |
| <i>Escribir en el borde de la lengua.</i> Natalia García | 95 | | |
| Pura sangre fría | | | |
| Fabio Morábito | 97 | | |



COHEN

Torsiones del lenguaje

Guido Arroyo

Si hay algo que podría evitarse es el uso de los lugares comunes, esos rótulos cuya naturaleza pertenece más a las frases del informante devenido en periodista. De un tiempo a esta parte el abuso de esas ortopedias ha generado un horizonte de absurdo pesquizable en los medios masivos. En ellos, un tipo que nunca vio más que el resumen de los goles hace un análisis acabado sobre esquemas tácticos; personas a las que nunca les interesó leer hacen notas sobre traducciones de poesía sin siquiera mencionar al traductor o cotejar otras versiones —asunto que a Marcelo, como es lógico, le preocupa—, y sujetos que jamás se apasionaron por el debate público son los encargados de informar sobre el estado de las cosas a un espectador cada vez más dado a no entender nada, a no escuchar lo que anuncia el ruido de fondo. No abogo por la censura, sino por evitar la glosa intrascendente, esa que solo devela el cacareo de alguien a quien no le parece necesario sostener las palabras más que en la añoranza del silencio. Y esos lugares comunes que se han constituido en torno a Marcelo Cohen son los siguientes: que es un escritor, traductor y crítico, en ese orden, y que su narrativa es «extravagante», por no decir intraducible: otra aporía. Pero basta merodear un poco por sus ficciones, leer sus versiones de original o sus ensayos para descubrir que las tres funciones que recorren su trabajo son, al final, un mismo ejercicio impulsado por la particular pasión de

la lectura. Cito: «Hay escritores como yo para los cuales la lectura y la escritura son parte del mismo continuo; es decir, la inmersión». Su trabajo entonces se basa en ingresar a los caudales de la lectura, y desde allí erigir una escritura, una reflexión sobre lo leído. La síntesis de ambas podría ser el ejercicio de la traducción, pues como ha confesado le «gusta ser traductor, casi con mayúscula, como una alegoría». Y en el desarrollo de ese ejercicio se ha sumergido en autores como T.S. Eliot, Philip Larkin, Clarice Lispector, William Burroughs o Henry James, y otros varios cultores de ciencia ficción que desconozco. En esa senda también podemos decir que fue el ideólogo del notable proyecto llamado *Shakespeare por escritores*, que consistía en traducir todas las obras del inglés isabelino a los diversos dialectos castizos, me refiero al español colombiano, peruano, venezolano, mexicano, chileno o el argentino porteño. Este interesante proyecto, sin embargo, como nos confesó hace un par de días, terminó fracasando debido a los intereses económicos del sello editorial, que primaron ante cualquier razonamiento que se basara en el interés por el autor traducido. Pero quizá el aspecto central en la escritura de Cohen sean las torsiones de la lengua como elemento base de la escritura, pues es bajo esos pliegues donde se constituye lo que suele llamarse con algo de siutiquería la *voz literaria*. En este punto resulta necesario mencionar que

la biografía de Marcelo está cruzada por el exilio, esa herida que nunca cicatriza. En un ensayo comenta sus intensos encuentros con Osvaldo Lamborghini durante sus períodos en España, y le resulta sensato que su contemporáneo situara precisamente «las tensiones de nuestro exilio en su meollo, la lengua». Cualquier constitución probable del sujeto, sobre todo del exiliado, arranca con la voluntad de diferenciación y creo que Cohen lleva esa máxima al plano propio, pues afirma: «El *self*, eso que se supone que uno es modularmente, signo de identidad irreductible y término que algunos se ven obligados a traducir como *yo*, es verdaderamente recalcitrante en su apego a sí mismo (...) Y yo quería un estilo de escritor y de traductor, y era muy pretencioso: quería una argentinidad de incógnito y, digamos, una hibridez distinguida». Bella empresa entonces la de sostener una identidad incógnita y desenvolverse por las aguas de lo híbrido, sin anhelar clasificaciones que hacen más fácil la existencia o, al menos, vuelven más declinable la lengua propia. Sobre algo similar hablaba Samuel Beckett en su ensayo sobre el *Work in progress*¹ de James Joyce, titulado «Dante... Bruno, Vico, Joyce». Allí se interroga sobre la forma en que un escritor utiliza las características culturales de una lengua, las particularidades del idioma. La pregunta lo lleva a establecer un silogismo para una escritura

1 Nombre de trabajo que utilizó Joyce para la «novela» *Finnegans Wake* (1937).

relevante, y este se basaba en detectar el «desgaste sociocultural de una lengua», a la vez que evitar palabras que se pretendan universales. Se trata entonces de manifestar las fuerzas del lenguaje, como lo haría un Mallarmé, pero engarzando eso con una lectura que tienda a la sociología del habla. Y me parece que esta percepción es muy cercana a un deseo que manifiesta Cohen —y que cumple a cabalidad—, cito: «Yo quería desintegrarme, sí, pero conservando la voz. Se sabe que la Voz, con mayúscula, es el absoluto metafísico, la inabordable, inexpresable realidad de que el lenguaje tenga lugar. Pero la voz que yo quería conservar no era ese puro querer-decir que separa la cultura de la naturaleza, sino esa voz segunda, específica y ya afinada, que si nos une a la fuente del ser es solamente por la vía del origen biográfico; una especie de huella digital comunitaria...».

Quisiera cerrar invocando una anécdota sobre mi primer encuentro con el trabajo de Cohen. Hace un par de años, y con algo de esfuerzo, invité a mis padres a recorrer durante una semana Buenos Aires y Mar del Plata. El objetivo era merodear sin apuro, *hacer turismo*, pero la dinámica fracasó por completo, pues solo tocaron días de lluvia. El viaje se tradujo a estar en continuo tránsito, encerrados, dialogando entre piezas de hotel o cafetines. Antes de eso, de paso por la Librería Norte, el poeta-librero Sandro Barella me recomendó *Ventanas altas* de Larkin traducido

por Cohen. Como es habitual, salí con una docena de libros, pero ese volumen fue lo que leí durante todo el viaje. Entonces la imagen recurrente fue esta: estar encerrado en una pieza doble de hotel, mientras la lluvia arrasaba Mar del Plata y mis padres roncaban como cuando era un niño y llovía a cántaros en el sur de Chile. Yo releía con calma los poemas, e incluso hubo tiempo para releer lentamente el epílogo. Allí Cohen afirmaba, o afirma, que la traducción de una lengua a otra es una forma de enriquecer la propia lengua, el habla personal, con los signos o acaso los paisajes de un lenguaje ajeno. Nuevamente nos acercamos a Beckett, quien en una epístola confesaba que *su propia lengua cada vez se le asemejaba más a un velo que debía hacer jirones para acceder a las cosas*.² La síntesis es clara: la traducción, como la pasión por la lectura antes que la escritura, es otra forma de desmarcarse de los ripios de nuestra lengua adquirida, de la biografía tallada en la infancia. No es que existan estilos propios legibles, sino lo contrario, escrituras cuya estética se diferencie de todo lo demás, lenguaje sin dominio que busca adquirir palabras globales en vez de suprimirlas —operación que hace la Academia, según Elías Canetti—. Porque, y citando nuevamente el epílogo de *Ventanas altas*, «el lenguaje no sirve para reconciliarse, menos aun para comprender, sino para sugerir misteriosas perspectivas».

2 En carta dirigida a Axel Caun, fechada en 1937.

Seguramente esto algo tendrá que ver con «Dos o más fantasmas», la conferencia que a continuación dictará Marcelo. Al menos yo descubrí en ese viaje, marcado por su forma de escribir a Larkin, que la primera idea, la que no fue, es siempre una vana impostura, porque el viaje se trata de alterar la vida misma con una lengua ajena que nos cuesta comprender, uno zumbido que se vuelve otra morada, digna de habitar hasta confundirnos dentro de ella. ▢

Guido Arroyo, editor y poeta, estudió Literatura Creativa en la UDP y se doctoró en Filosofía por la Universidad de Chile. Dirige el sello editorial Alquimia.

Dos o más fantasmas

Marcelo Cohen

Hay un poema de A.R. Ammons que habla de las vidas perdidas, no en el mundo en general sino en un presunto individuo. Se llama «Easter Morning» [Mañana de Pascua], es de 1981 y empieza así:

Tengo una vida que no prosperó,
que se hizo a un lado y se detuvo,
anonadada:
la llevo en mí como una gravidez o
como se lleva en el regazo a un niño que
ya no crecerá o incluso cuando viejo nos seguirá
afligiendo

es a su tumba adonde más
a menudo vuelvo y vuelvo
a preguntar qué es lo que falla, qué
falló, a verlo todo bajo
la luz de otra necesidad
pero la tumba no se cierra
y el niño,
que se agita, habrá de compartir tumba
conmigo, viejo que se las
arregló con aquello que quedaba (...)

A lo largo de unos cien versos la meditación sigue –no siempre con un ánimo tan lúgubre– durante un paseo por el campo, visitas a viejos tíos y conocidos de un lugar natal, gente que podría ser real o imaginaria, miradas al paisaje y conjeturas sobre

el niño que no prosperó, como si el que habla en el poema estuviese buscando la calma por encima de esa penosa bifurcación de las vicisitudes. Archie Randolph Ammons (1826-2001) fue uno de los últimos grandes poetas norteamericanos de la naturaleza. Confió el anhelo de contacto a la descripción cuidadosa y a una forma lábil, move-diza, tan imbuida de reverencia al misterio como de designación científica: antes que *calma* prefirió decir *estabilidad*; antes que *inquietud*, *desorden*, y antes que *espíritu*, *mecanismo complejo*. Fue un poeta de la inmanencia: para él lo misterioso era que el mundo esté todo en sí y contenga todo, hasta la posibilidad de conocerlo. Por eso, aunque sea infrecuente, no extraña en su obra este poema intimista que habla más bien de lo inconcluso que persiste, de la continuidad de lo que parecía interrumpido. Es de una nitidez tan alucinante que por momentos parece que Ammons convocara a un gemelo muerto, pero no: habla del encuentro imprevisto con el extranjero que llevamos dentro; o con el cadáver resurrecto de alguna de nuestras posibilidades eliminadas.

Yo lo traduje en 1995, cuando me faltaba un mes para volver a vivir en Argentina después de veinte años en España, mejor dicho en el País Catalán. Entonces lo asocié rápidamente con «La esquina feliz», el cuento de Henry James en que un hombre que ha vivido treinta años en Europa vuelve a la Nueva York natal. La ciudad es otra, al punto que empieza a poblarse de rascacielos, y él,

Mantener estrategias agota y a la larga lesiona. Pero si uno acepta ese cansancio, puede sentarse y ver algo de lo que ha pasado, esclarecer en cierta medida qué dejó atrás o resignó en cada disyuntiva.

el cincuentón Spencer Brydon, se hace cargo de una casa de tres pisos que ha heredado. Como es la casa donde pasó su infancia, lo abruma con interrogantes sobre el destino del niño que él fue ahí. Brydon se acostumbra a visitarla de noche, casi se envicia; deambula horas por las habitaciones desiertas, solo, hasta que a fuerza de acecho logra sentir una presencia; y al fin la presencia se le manifiesta. La figura que Brydon ve y que James define con un par de trazos (lleva galera; a la mano con que se tapa la cara le falta un dedo) lo sacude tanto que se desmaya. A la mañana siguiente despierta al pie de la escalera, en brazos de su mejor amiga, en un sopor de piedad horrorizada y reconocimiento.

En mi oportunismo, yo interpretaba que el fantasma del cuento de James y la vida enterrada del poema de Ammons simbolizaban lo mismo: a saber, que la casualidad no da tregua. Basta que uno asienta un poco menos que incondicionalmente al curso autónomo de los hechos, que sea un poco remiso a encarnar el acontecimiento, para que con cada giro imprevisto arrecie la lucha terca entre el plan y la vida. Mantener estrategias agota y a la larga lesiona. Pero si uno acepta ese cansancio, puede sentarse y ver algo de lo que ha pasado, esclarecer en cierta medida qué dejó atrás o resignó en cada disyuntiva. En todo caso yo necesitaba una visión amplia sobre la decisión y la espontaneidad. Alrededor de un año y medio antes, durante una visita a Buenos Aires, una escritora que yo no conocía me había ofrecido hacerme una entrevista. A los pocos días, la tarde de la cita, yo había abierto la puerta de la casa en donde paraba y: ahí estaba ella. Es decir: *era Ella*. Saltemos por encima del año y

medio de deliberaciones, encuentros urgentes y contabilidades. Las cuentas estaban muy divididas. En la Argentina percutida por la dictadura de 1976-1983 había una incipiente democracia; yo tenía toda una historia y una vida diaria amable en Barcelona, dentro de lo completas y amables que pueden ser las vidas; a la vez, la pregunta sobre dónde quería envejecer no se acallaba. Era una oscilación interminable. Pero si hablamos de espontaneidad, lo mejor para entenderla es una conmoción amorosa. No había por qué decidir. Ni fatalidad ni causas: lo que había, como siempre, era la necesidad de que exista el azar, que en ese caso me mandaba de vuelta.

Pero ahora, al filo del regreso, embebido de Ammons y de James, me preguntaba solapadamente quién habría sido yo si veinte años antes no me hubiera ido de mi ciudad, en caso de que hubiese alguna ciudad *mía*. Sigo convencido de que no es una pregunta trivial, y menos redundante. Es útil: complica el relato que uno hace de sí. En las últimas décadas, hablar de relato se ha vuelto cada vez más práctico para una serie de disciplinas, desde la filosofía, la antropología y la psicología hasta la politología y el periodismo, incluido el de la televisión. Hay un difundido acuerdo en que los humanos ven o viven su experiencia como uno u otro tipo de narración, que somos por naturaleza novelistas de nosotros mismos y que poder relatarse con abundancia es esencial para tener una personalidad plena y sincera y hacer una vida buena. La falta de un relato personal denotaría tendencia a la psicosis o a la inmoralidad. Sin embargo, algunos filósofos, como Galen Strawson, sostienen con pormenor de razones que esas tesis son falsas. Strawson dice: no solo es falso que haya una sola manera acertada de experimentar nuestro ser en el tiempo —está la manera Proust, y la manera Joyce, o Pessoa, por ir a ejemplos gruesos—; el mandato de ser una unidad narrable puede cerrar caminos de pensamiento, empobrecer éticamente y crear desdicha al que no encaje en el modelo.

Hay sujetos diacrónicos, que consideran su esencia como una médula que estuvo en el pasado y seguirá estando en el futuro, y sujetos episódicos, que no conciben su sí mismo como una

presencia continua. Strawson dice que, si hay un *self* en cada individuo, es «una sinergia de actividad neural»: de modo que el hipotético sujeto de la experiencia es el producto mudable de una materia cerebral siempre en proceso: un aglomerado indefinido de *selves* pasajeros inscrito en redes de células. Con este material puede armarse un relato, varios o un rompecabezas inacabable. En mi parecer, sin embargo, en el estado de pulverización del lenguaje que afecta al mundo, de adhesión de los relatos personales al inventario tópico de la cultura de masas, y de incapacidad de expresar matices debido a la esclerosis sintáctica del hablante medio, creo que necesitamos un arte de la argumentación detallada. Necesitamos argumentos, siempre y cuando prescindan de la vieja pauta de exposición, nudo y desenlace y de la condicionadora exigencia de tensión y crecimiento a que el público global está habituado. El premio al condicionamiento se lo lleva el culto a la identidad por las raíces, un eficazísimo productor de sujetos en serie.

Así las cosas, preguntarse quién habría sido uno si no se hubiera ido de un lugar es tan disparatado que trastorna el mandato narrativo. A mí me tentaba ese disparate. Durante años me había ejercitado en el desinterés por el pasado porque el pasado no servía para la vida, que en realidad era una sucesión estroboscópica de presentes. No me había costado poco concluir además que el exilio, con su fardo de culpas, rencores y dolor, era un falso problema creado por las palabras. Había masticado mi Bataille: soberano es el que sabe que en el vasto fluir de las cosas él es solo un punto favorable a un resurgir; el que prescinde de constituirse como un proyecto. Había procurado despersonalizarme. Me alegraba sentirme como un precipitado de lo que muchos otros habían depositado en mí. Me parecía que estaba prevenido. Ciertamente, por mucho que me aliviase tener un DNI español, nunca había dejado de referirme como argentino: seguía siendo *de un país*. Y, la verdad, si para volver ahí tenía que prevenirme tanto no era muy soberano que dijéramos. El amor me daba temeridad y energía, pero la Argentina real me daba miedo. En un viaje anterior a Buenos Aires, mientras me cortaba

En un viaje anterior a Buenos Aires, mientras me cortaba el pelo, había escuchado a varios señores evaluar la especie de que el Presidente Menem, ese astuto latino bajito, se había acostado con la áurea modelo alemana Claudia Schiffer. Se me ocurrió que una credulidad tan pueril encajaba bien con la perversidad que había aplastado al país durante la dictadura y la guerra de las Malvinas.

el pelo, había escuchado a varios señores evaluar la especie de que el Presidente Menem, ese astuto latino bajito, se había acostado con la áurea modelo alemana Claudia Schiffer. Se me ocurrió que una credulidad tan pueril encajaba bien con la perversidad que había aplastado al país durante la dictadura y la guerra de las Malvinas y todavía flotaba en los usos de la policía, la inmunidad de cientos de asesinos y el goce del país en autocelebrarse. Y pensé que la facundia de los argentinos y la compulsión a adornar todas las pausas de una charla con agudezas eran la inversión de un pánico al vacío. Bueno: mi yo joven había sido un avanzado borrador de argentino de esa calaña. Para Macedonio Fernández el mundo era un almismo ayoico; yo solo había vislumbrado qué quería decir Macedonio viviendo en otro país, o tal vez con los años, y ahora temía quedar preso en la servidumbre a la continuidad del yo con su pasado. ¿Y si no podía escribir más? ¿Si caía en un realismo doctrinario, reflejo y disecado? Para mí la literatura era la evasión más radical, un transporte de la realidad sucedánea en que vivimos a la posibilidad de un contacto con lo real, y por eso hacía literatura fantástica; y entonces empecé a precaverme, tanto de la promiscuidad como de la nostalgia, escribiendo todas las historias que se me ocurrían en un mundo inventado, que me

Hay un difundido acuerdo en que los humanos ven o viven su experiencia como uno u otro tipo de narración, que somos por naturaleza novelistas de nosotros mismos y que poder relatarse con abundancia es esencial para tener una personalidad plena y sincera y hacer una vida buena.

proponía ir explorando de una en otra, llamado delta panorámico; un mundo hecho con astillas y posibilidades del nuestro, desde donde, esa era la ambición, nuestro mundo se pudiese ver mejor.

Y pese a todo, con el regreso me entraba una dulce sensación de cumplimiento, de concordancia; el cese de una recóndita inquietud por el destino, del titubeo callado sobre el lugar de pertenencia. Un reposo. Aunque la sensación fuera sospechosa, incluía una necesidad de actuar en la polis, de unirme a una sociedad, la de mi origen, con la mente refaccionada. Ciertamente que en seguida comprobé que mis miedos estaban fundados. En Argentina no había sociedad pública, salvo la del espectáculo o las corporaciones, entre las instituciones y organizaciones políticas y la familia impermeable. El pequeño burgués argentino, no digamos ya el empresario, se jactaba de no pagar impuestos; remozaba diligentemente su casa pero rarísima vez la acera, y en la acera ajena dejaba cagar a su perro. El discurso social argentino solo aceptaba que se hablara desde posiciones reconocibles, y todas esas posiciones, incluso las subversivas, incluso las de muchas sectas de filiaciones inmigratorias, formaban un hermético sistema de oposiciones complementarias: *la argentinidad*. Definirse era el estilo y la exigencia, y dentro del repertorio de figuras definidas estaban los locos pintorescos, los genios excéntricos, los escépticos y los disconformes. Pero estos pavores languidecían al lado del encuentro efectivo, tan distinto del de las visitas fugaces, con mis amigos

y conocidos de primera juventud, porque ellos le hablaban a la persona que suponían que yo había llegado a ser según el desarrollo lógico del embrión que recordaban. Esos seres queridos no me miraban ni me escuchaban; de hecho procuraban no verme, para no encontrarse con ese falso esbozo de español, un tipo cuyas críticas al país parecían observaciones de turista. Como a alguien le hablaban, era imposible no preguntarme a quién. ¿Quién habría sido yo si no me hubiera ido?

Dejemos de lado que habría podido estar muerto o desaparecido. Esos amigos habían sobrevivido, mientras otros morían, pugnando por mantener la entereza entre trabajos oscuros, la desolación y las complacencias, pero atrincherados en sus convicciones sin revisarlas —aun cuando el socialismo de partido único ya se desmoronaba, reo también de ineptitud y barbarie—; sin cavilar cómo podía ser una futura práctica emancipadora, sin revisar nuestro eventual papel en una batalla que habíamos perdido, quizás porque estaban demasiado heridos y aislados. Yo veía en ellos a uno de los que habría sido, posibilidad más acre por el hecho de que eran generosos, altruistas y deseaban ese mundo más justo, si no más libre, que habrían tratado de implantar una vez más aunque buena parte de los argentinos se había desentendido de la masacre. Yo no le reprochaba a mi ciudad natal que hubiera cambiado, sino que fuese la misma. Y releía el poema de Ammons como un presagio: porque el que habría sido yo habitaba cómodamente esa ciudad detenida, con su población, incluso la más resistente a la autoridad, de todos modos ansiosa, irascible, autoritaria en su simpatía, afecta al fundamentalismo de las raíces; una ciudad de personalidades impetuosas, de religiosos descreídos y ateos supersticiosos, clavados en la mística del crecimiento personal y nacional, de la incesante marcha adelante, y nada vigilantes de su racismo subcutáneo; una ciudad en cuya cultura la familia no solo era refugio, no solo maraña de afecto, atenciones y rencor, sino claustro, empresa, leyenda, generador de sensiblería apática, banco usurario y tribunal hipercaliente.

Yo no quería reencontrarme con ese yo preterito. Tenía de él una opinión muy pobre. Así que empecé a alejarme de las antiguas amistades

que insistían en restituirlo. El procedimiento se volvió recalcitrante; para combatir los mitos vernáculos me impuse olvidar las letras de tango que había atesorado en mañanas de radio en la cocina de mi madre y en la primera juventud de varón porteño hijo del pueblo. Velé con denuevo por las amistades y relaciones de trabajo con España. Al fin, vacilando, sorteando el recelo, anudé lazos con gente que había conocido en mis viajes desde fuera, es decir, que me había encontrado en fase avanzada de transición. Con ellos la falta de foco era menor. Pero solo mi mujer le hablaba a mi presente; solo ella se relacionaba con *mi* relato, como yo con el de ella. No sé si esta minifenomenología será cierta, pero el tironeo entre posesión y entrega puede poner a los amantes muy nerviosos, hasta que se rinden de veras. Entre tanto mi mujer y yo nos estudiábamos. Entre tanto, además, las ventiladas mentes argentinas a las que ella me acercó iban abonando una nueva versión de mí que, como había previsto, se instaló en la polis con ese grado de efusión y de inquina que solo despierta a la comunidad donde uno fue chico.

«Ponga a dos individuos en relación con el cosmos y se relacionarán de verdad entre sí», dijo Robert Creeley. A mí, que había tratado de iniciarme en el desapego, me amargaba que las estridentes ciclotimias de la política, las perentorias tensiones del amor y los aportes e inquisiciones de los nuevos conocidos me apartaran de la vía. Siendo un hombre de letras, no se me escapaba que la interferencia provenía del carácter vírico del lenguaje, la mayor herramienta de control sistemático y de falsa comunicación. Argentina es un país de recio monolingüismo dialectal, orgulloso de su facundia, sus excentricidades sintácticas, su inventiva léxica, su prosodia veloz y campechana. Sobre esto se ha escrito mucho, y es cierto que esa lengua es rica en su peculiaridad; pero, absorbida por el espectáculo, ha derivado en una variedad reluciente y escuálida como una modelo, de un tecnicismo afectado, hegemónica, calificada de *expresión argentina*; un cálido invernadero verbal del reconocimiento inmediato, donde los retoños de usuarios, a despecho de sus opiniones, se desarrollan como plantas de la misma especie.

En Argentina no había sociedad pública, salvo la del espectáculo o las corporaciones, entre las instituciones y organizaciones políticas y la familia impermeable. El pequeño burgués argentino, no digamos ya el empresario, se jactaba de no pagar impuestos; remozaba diligentemente su casa pero rarísima vez la acera, y en la acera ajena dejaba cagar a su perro.

Como sé que el que dice lo mismo que todos no puede pensar con matices —menos aún si ignora el uso de subordinadas— y termina por no sentirlos, la cuestión me impacientaba. Para colmo, mis rebel-des resabios de españolismos solían provocar una sorna irritada. Yo decía *vale* en vez de *bueno* o *está bien*, *calabacín* en vez de *zapallito*; a veces se me escapaba un tonito impropio. ¿Y este qué se cree que habla?, he oído zumbiar esa tácita pregunta frente a regresados de distintos destierros. En un extranjero los deslices son simpáticos; en un argentino son vanidad o alta traición. A mí me resbalaba estar marcado; al fin y al cabo era esa clase de distinción a que el emigrado se aferra; también era la proclama de que mis veinte años en España no habían sido un paréntesis de exilio sino una vida plena de alteraciones irrevocables. Y con ese ánimo escribía. Mi plan más político consistía en inficionar la expresión argentina de impertinencias, tanto locales como tomadas del tronco central del español; perforarla para que mostrara su fondo hueco y repararla con una nueva mezcla. Fantasías, es evidente, del que detesta su lengua tanto como la adora. Justamente, fue cavilando este deseo como de golpe comprendí que al fantasma del que habría sido yo de no haber dejado Buenos Aires se había sumado el fantasma del que podría haber sido si me hubiese quedado en España.

¿Y por qué el verbo que derivó no es *choricear*?, ahondó ella. En la pausa todavía más honda que se hizo oí unos crujidos. Se estaban rompiendo las líneas de varios relatos. Sin preaviso, una horda de fantasmas aprovechó el momento para hablar por mi boca: Tengo –me oí decir– que comprarme urgente un buen diccionario de argentinismos.

Esto era muy prometedor; una interesante complicación del cliché.

La unión de esas dos probabilidades, a las que sin duda se sumaban otras más fugaces abandonadas en lances menores, conformaba un extranjero en mí, precisamente el extranjero que escribía: una evolución del extranjero implícito que siempre escribe cuando uno se sienta a escribir. Claro que al mismo tiempo me percaté de un error. En España, mientras se prolongaba en mí la épica de las comparaciones típicas del exiliado, había procurado resguardar mi rumor vernáculo de incrustaciones de la lengua imperial; sin embargo, había terminado contaminándome, por suerte, y en esa emisión contaminada había encontrado el poco de autenticidad que puede haber en cada escritura. No iba a protegerme ahora del contagio de la expresión argentina, ¿no? Un corolario inmediato del desapego es la comprensión de que las cosas y los seres surgen a la realidad conjuntamente; de que somos nodos inseparables de un tejido siempre mantenido y renovado por las relaciones. Entonces columbré que si la lengua es un virus, también es el medio de la relación, y tal vez el trabajo constante de las relaciones, la amorosa y las otras, fuera el vehículo de la salida del sistema. Solo abriendo a los aportes y sustracciones de los otros el lenguaje que yo iba aglomerando podía evitar encerrarme en un relato impermeable a los fantasmas. Hasta los maestros de la mística recuerdan que el deseo de conservarse es impolítico

y vulgar. «Si cualquier roce te irrita, / ¿cómo vas a limpiar tu espejo?», dice un poema de Rumi.

Había que acallar la policía de la conciencia y a la vez aplicar discernimiento; algo que bien podría ser la definición de una poética. Un Sí mayor y un No menor (o a la inversa). No solo desestabilizar al argentino estándar y al español inmarcesible desde dentro, trastocar jerarquías y entendidos, alentar las transformaciones siempre activas en cualquier sistema simbólico –no solo abonar el campo, ponerlo a vibrar–, sino también cortar las secuencias narrativas que tapan las rupturas y discontinuidades de los hechos, encadenan la vida a la lógica del tercero excluido y tantas veces ocultan con una razonable continuidad los abismos de una historia enloquecida. Hacía falta un pensamiento asociativo para el ritmo de las relaciones. De momento, yo necesitaba fricción.

La fricción convirtió la vida diaria en Buenos Aires en una generadora de vidas hipotéticas. Dos fantasmas le agregaban un rumor de tiempo descoyuntado y de impermanencia. ¿Había algo que temer? Si no me hubiera ido no habría experimentado la distancia, esa fuente de nostalgia, estupor culpable y languidez cuando el emigrado mira hacia su lugar de origen, y de ironía dramática, impavidez excesiva, y esclarecimiento crítico cuando mira el lugar de adopción, y el de origen también. El intervalo de espaciotiempo en donde el emigrado se encuentra lo ayuda a distanciarse de sí mismo; un día, esté donde esté, quizás el proceso lo lleve a ver desde fuera cómo su presunto otro yo se pulveriza. Pero, como en el jadeante teatro de la Argentina la función no para nunca, el que vuelve tarda en percatarse de que el intervalo subsiste; que el exilio es para siempre. A mí, en principio, el que habría sido si me hubiera quedado en Barcelona no me daba aprensión; no habría sido muy diferente; a cierta altura uno ya está constituido. Pensando lo cual me entró una aprensión también por ese que estaba al otro lado del mar: un sujeto *irreparable*. Jung dice que alrededor de los 45 años hay una inflexión en la vida, culminante, a partir de la cual el individuo puede repetirse y declinar en un estancamiento aceptable, o abrirse a la modificación y renovarse. No quiero imaginarme los libros que habría

escrito si no me hubiera ido a España, pero no me tiente nada imaginar los que habría escrito si no hubiera vuelto; la verdad, no me imagino nada. Por cierto, sería desolador que mis amigos de Barcelona le hablasen exactamente al que creo ser ahora, porque significaría que no he cambiado. Y me parece indiscutible que he cambiado. Mi mujer tenía una hija de once años; desde entonces aquella nena ha sido también mi hija, hoy una mujer de veintiocho. Huelga hablar de la magnitud de las conmociones adjuntas. En estos años me ha nacido un aprecio extremo por el presente, por la modificación sin fin, y quisiera no serle infiel. Si me hubiera quedado en Barcelona habría tenido una economía energética menos onerosa y más estreñida. En cambio en Buenos Aires cualquier iniciativa independiente afronta un gran surtido de dificultades y constricciones. Pero las constricciones, como saben los sonetistas y los seguidores de Georges Perec, promueven inesperados cambios de rumbo, rodeos insensatos y frenazos abruptos, la fantasía improvisatoria; enrarecen tanto las historias que pueden volverlas más verdaderas. Sucede también con las empresas conjuntas. Yo adhiero a esa poética: si uno aporta atención y entusiasmo, las constricciones abren lugares donde parecía que no había nada. Es muy provechoso agregar algunas propias; y mejor aun crearse un repertorio de constricciones, normas a respetar diferentes de las normas jurídicas, económicas o morales del sistema más o menos mundial, y cumplirlas como principios hasta que uno o el colectivo del que forma parte decida cambiarlas por otras que se respetarán no menos. Los artistas llaman a esto procedimiento, o método; puesto en marcha en conjunto, puede ser una política de la sociabilidad. Puede fomentar el gasto inútil, la imaginación y, dicho sin reparos, el desprendimiento. Y desde luego sirve para rescatar provechosamente multitud de cosas que la marcha adelante fue dejando por el camino, destartaladas, y antes que regalarlas uno barrunta que puede montar de otro modo. Incluso la familia.

Al final del poema de Ammons el caminante, en un lugar que no es el suyo, oye el llanto del niño que él no fue al borde del camino. Entonces

se sienta a descansar y ve algo que no había visto nunca: dos grandes pájaros negros aparecen en el cielo volando juntos, muy alto, rumbo al norte. De pronto uno vira un poco a la izquierda y el otro, quizá sin darse cuenta, sigue adelante por un minuto mientras el rezagado se pone a planear en círculos como si buscara algo, tal vez perdido. Pero entonces:

el otro pájaro volvió y volaron los dos juntos por un rato, tal vez buscando una corriente; dieron unas pocas vueltas más, posiblemente remontando —al menos, era claro, descansando—, y reemprendieron vuelo hacia lo lejos hasta quebrar la línea de las matas y el bosque del lugar: fue una visión de majestad e integridad copiosas: tener pautas y rutas, interrumpirlas para explorar pautas distintas o accesos mejores a las rutas, y luego el retorno: una danza sagrada como la de la savia en los árboles, permanente en sus descripciones como las ondas en torno a las piedras del riachuelo: nueva como este particular flujo de ardor que rompe ahora a caernos desde el sol.

Yo también, para cortar las líneas, he parado un momento a mirar las nubes por la ventana, como dándole un tiempo a alguna de mis vidas extrañadas. Me gusta releer ahora este poema de pérdida y reconciliación. Le adjudico este mensaje: inevitablemente poseemos al otro que tenemos al lado, o enfrente, y el otro nos posee. Es un fenómeno estructural: somos seres de entrega e incorporación. Y dos son el principio de una comunidad, si uno cede al impulso.

Qué historia más fofa, dice mi locutor interior, esa voz indefectible, y yo le hago caso. Demasiada pulcritud, sí. Cómo se puede hablar del extranjero al margen de la historia y la actualidad de la violencia de las migraciones, la llegada del africano o el birmano exhausto a una playa donde la policía lo vapulea en una lengua inaudita, la rumana que asoma al puerto de Baltimore desde un contenedor hediondo de vómitos, abierto por un capataz

mafioso. El mar o la vastedad que recorre el emigrado son abismos; aterran. El vehículo sórdido en que suele llegar lo expulsa como un vientre. Esto dice el martinicano Édouard Glissant; pero él cree que la experiencia del abismo, que es lo abarcador, transforma la tierra desconocida en un lugar donde el abismo se proyecta como un germen de conocimiento; el que cruzó está abierto, y no solo a un conocimiento específico, a los apetitos, daños y dones de un pueblo en particular, sino al conocimiento del Todo, un conocimiento liberador porque el todo es relación incesante, o la relación incesante lo es todo. «Por eso permanecemos en la poesía», remata Glissant.

Bueno, pero la narración también es un arte de las relaciones.

Vean si no mi blando caso. Estaba escribiendo esto cuando un día, en el diario español que leo tres veces por semana, vi una foto en que una diputada opositora del parlamento valenciano, exasperada por las corruptelas del gobierno de la región, luce una camiseta con la leyenda NOS FALTA DINERO. NOS SOBRAN CHORIZOS. Se la mostré a mi mujer y, como ponía cara de espera, le expliqué que un *chorizo* es lo mismo que en Argentina un *chorro*, un ladrón. Ella se rió a medias y comentó que probablemente la raíz común fuese el verbo *chorear*. En otros tiempos acá también algunos decían *chorizo*, añadí yo. O sea, dijo ella, que originalmente *chorear* sería español y los españoles olvidaron el verbo y se quedaron con el sustantivo. También puede ser, dije yo, que nosotros hayamos importado el sustantivo *chorizo* y derivado el verbo *chorear*. ¿Y por qué el verbo que derivó no es *choricear*?, ahondó ella. En la pausa todavía más honda que se hizo oí unos crujidos. Se estaban rompiendo las líneas de varios relatos. Sin preaviso, una horda de fantasmas aprovechó el momento para hablar por mi boca: Tengo –me oí decir– que comprarme urgente un buen diccionario de argentinismos.

Nunca terminaremos de contar cómo suceden estas cosas. ■

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Ammons, Archie Randolph, *Basura y otros poemas*, Barcelona, Lumen, 2013.
- Beithraup, Fritz, *Culturas de la empatía*, Buenos Aires, Katz, 2011.
- Strawson, Galen, «Against Narrativity», *Ratio* 17(4), diciembre de 2004.
- Glissant, Édouard, *Poetics of relation*, traducción de Betsy Wing, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.
- Morábito, Fabio, *La ola que regresa (poesía reunida)*, México, FCE, 2011.
- Jin, Ha, *The Writer as Migrant*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.
- Latour, Bruno, «An attempt at a “Composicionist Manifesto”», bruno-latour.fr.

I T V I E L E O F A G H E R F E C R
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 I N O C F G H C O O T D L
A C E R C A S X F G H C L A E O I T
E Y U M O M I T S
S O F E L I T R R
T H I R H E M G S
A I T V I R W T U
I T N Y A M A C F
G R E Y C B F G M
H O R T E D F G H
E B R T U B M K A
S D F G H T M I T
S L R E V N D M I L T O R O I T R R
T H I I H Y B M R S O K H 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 F 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 F 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 resultado de mezclar ficción con historia es ficción»

Javier Cercas

Conversación con Álvaro Matus y Mauricio Electorat

Álvaro Matus: Para la Cátedra es un honor recibir al nuevo profesor honorario de la Universidad, el escritor Javier Cercas, quien se hizo mundialmente conocido al publicar *Soldados de Salamina*, novela sobre un episodio de la guerra civil española en que un miliciano le perdona la vida a un franquista que logró escapar de un fusilamiento. Pero esa era ya la cuarta novela de Javier Cercas. Y después vendrían *La velocidad de la luz* y *Las leyes de la frontera*.

Entremedio publicó *Anatomía de un instante*, una crónica magistral sobre el frustrado golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 en España, en la que se concentra en ese instante en que tres políticos se mantuvieron en sus puestos mientras la Guardia Civil irrumpía en el Congreso a balazos y todos los parlamentarios se refugiaban bajo sus escaños.

Javier Cercas, atento siempre a los momentos decisivos en la vida de un ser humano, maestro de lo que en cine llamaríamos el *close-up*, ha demostrado que la literatura sigue conservando su poder para impugnar la realidad, para mirar en los pliegues de la historia. En tiempos de frivolidad o de novelas que de tan intimistas resulta imposible conectar, Cercas continúa encarnando los grandes temas, y por nombrar solo dos: la moral en la historia, o la delgada línea que separa el bien del mal.

Mauricio Electorat: La primera pregunta, en esta Cátedra en homenaje a Roberto Bolaño, cae de

cajón. En tu novela *Soldados de Salamina* haces de Bolaño un personaje. Es una especie de metaficción en el sentido de que por primera vez Bolaño, el escritor que todos conocemos, aparece en una novela y es protagonista, en alguna medida, de esa novela. Todos quisiéramos saber aquí, de tus propias palabras, cómo fue esa relación, cómo fue esa historia.

Javier Cercas: Muchas gracias ante todo a la Universidad Diego Portales, que me ha concedido el honor de ser profesor honorario, y cuya generosidad llegó hasta el extremo de organizar para mí un sismo de grado cinco, para que no solo Juan Villoro pudiera contar que ha vivido un terremoto en Chile.

Estoy encantado de hablar de Roberto Bolaño porque durante muchos años no he querido hablar mucho de él, por diversos motivos, entre ellos porque me parecía que ya había suficiente gente que lo hacía. Bolaño aparece como personaje en *Soldados de Salamina*, pero es importante decir que ese Bolaño no era el escritor universalmente conocido que es hoy. Estábamos en 2001 y él era un escritor que empezaba a adquirir prestigio, era conocido en los círculos literarios y en el ámbito de la literatura española, poco a poco comenzaban a traducirse sus libros, pero no era lo que es ahora. Y cuando yo lo conocí no era nada, obviamente. Era 1981 o 1982 en Gerona. Yo era un lector compulsivo que soñaba con ser escritor,

pero ni siquiera me atrevía a reconocerlo porque estaban Kafka, Borges, todos esos, verán ustedes que hay que ser un desvergonzado para querer ser escritor. Y un día —no conocía a ningún escritor, por supuesto— subía por la escalera de la catedral con un amigo de mi edad, Xavi Corominas, que era bastante jipi, gamberro, y va bajando un tipo con pinta de jipi total, pelo rizado, mayor que nosotros. Mi amigo y él se conocen y conversan un poco; el tipo es latinoamericano, yo no sabía muy bien si era argentino o chileno porque no distinguía acentos en aquel momento. Se ponen a hablar y mi amigo le pregunta «oye, ¿cómo va tu novela?», y el otro contesta «va, va, pero no sé muy bien hacia dónde va». Y esa frase me pareció extraordinaria. Yo quería ser escritor y era el primer escritor al que me enfrentaba. Me pareció extraordinario, era un tipo de verdad, un escritor que estaba escribiendo, sensacional.

Naturalmente pensé «este tipo nunca escribirá nada», es uno de tantos latinoamericanos perdidos en Europa y que acaban en la bohemia. Pero la frase me había gustado tanto, me había parecido tan fantástico ver a un escritor de verdad o que parecía un escritor de verdad y que estaba escribiendo una novela, que lo metí en una novela mía titulada *El inquilino* y que transcurre en Estados Unidos. Ahí hay un tipo que le pregunta a otro «oye, ¿cómo va tu tesis?», porque es un poco una novela de campus, transcurre en una universidad. Y el otro contesta «va, va, pero no sé muy bien hacia dónde va».

Pasaron muchos años, y en 1997 estaba en Gerona para escribir la crónica de una exposición de un amigo. Y justo al lado se presentaba *Llamadas telefónicas* de este tipo que se llamaba Roberto Bolaño, a quien yo no había leído y que empezaba a ser conocido. Entonces, estaba Roberto Bolaño ahí al lado presentando su libro de cuentos, que era su tercer libro después de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*. Lo presentaba otro amigo mío, y por algún motivo nos fuimos a tomar un café al lado. Y entonces, de repente, lo reconocí. Le dije «pero si tú vivías aquí en Gerona alrededor del año 1981», y me dijo que sí. «Y tú conocías a Xavi Corominas...» «Sí, sí, claro que lo conocía». Me dio un ataque de euforia

absoluto, que me duró hasta las cinco de la mañana. Luego fuimos a cenar juntos y estuve toda la noche gritando «¡Viva Bolaño!», porque me parecía extraordinario que este tipo que nunca iba a ser escritor, que yo sentí que iba a ser escritor pero no lo iba a ser porque era imposible ser escritor, se hubiese convertido de verdad en un escritor.

Y además le enseñé mi novela, fui a la librería y le dije «mira, mira, esta es tu frase: va, va, pero no se sabe muy bien hacia dónde va». Al cabo de algunos días recibí *Estrella distante*, donde me escribió sobre *El inquilino*. Lo había leído y acababa su dedicatoria diciendo «¡Viva Cercas!». Ahí nos hicimos amigos, y fue una amistad muy intensa, efímera, ultratelefónica, nos llamábamos cada día como si fuésemos novios, y también familiar, por sus amigos, mi familia. Y en *Soldados de Salamina* aparece él como personaje. Hay que entenderlo, él lo entendió muy bien y rápidamente, y fue el primero que escribió sobre ese libro, justamente aquí, si no recuerdo mal, en *Las Últimas Noticias*. Fue la primera reseña, y él decía que ese Bolaño del libro era un personaje de ficción, igual que el Cercas de ese libro era un personaje de ficción. Y, sin embargo, hay algo que es profundamente cierto: el hecho de que para mí fue un estímulo indispensable. Cuando yo lo conocí, él era un escritor que empezaba a ser, estaba publicado en Anagrama pero no tenía relación con nadie, estaba aislado en Blanes, vivía como a media hora de mi casa, de una forma muy humilde, apenas ganaba dinero, nada con sus libros, o muy poco. Pero estaba en el momento de mayor creatividad de su vida. Y yo estaba en el peor momento de mi vida.

Después de conocerlo me volví a Gerona y creí que nunca iba a ser escritor. Él escribió un artículo que me leyeron el otro día estando en Madrid, que había olvidado, donde decía: «Cercas es uno de los escritores más importantes que hay en España y se va a Gerona a escribir las grandes novelas que escribirá». Para mí Bolaño fue una persona muy generosa que me apoyó extraordinariamente en el peor momento de mi vida, lo digo con sinceridad. Él tuvo una fe insensata en que yo escribiría. Y así apareció en el libro. Un poco como el *coach*, dirían ahora, como el entrenador.

Nunca pude agradecerle. *Soldados de Salamina* es un poco el intento, en cierto sentido, de agradecerle eso que fue para mí. Luego, lo que ha pasado con él es, al mismo tiempo, bonito y feo, triste y alegre. O sea, es muy bonito, es estupendo que sea reconocido en todas partes como lo que es: un grandísimo escritor. Pero es triste que haya tenido que morir para que ocurriera. Y que no haya podido disfrutar con su familia y con sus amigos de su gloria, absolutamente merecida. Aunque al final da lo mismo. En el fondo da lo mismo. ¿Cuál es el premio de un escritor? Escribir grandes libros. Y él escribió grandes libros. Así que eso es lo que importa.

ME: Hablemos un poco de lo verdadero y de lo falso. Hay un famoso breve ensayo de Barthes en que habla sobre las relaciones entre la historia y la novela. Dice que lo que las hermana es que ambas son universos autárquicos, que prodigan sus propios mitos, que tienen sus propios tiempos, su propio espacio. Pero en tu obra te ubicas a medio camino, como una fusión equidistante entre la historia, la crónica y la ficción. Lo haces en *Soldados de Salamina*, tomas un caso real. En *Anatomía de un instante* queda aun más manifiesto. Pero de algún modo también existe en *Las leyes de la frontera*, que es una novela en clave también en el sentido de que reconstituyes, mediante la ficción, unos arquetipos que son muy reconocibles en la España de aquellos años. Abres un camino entre la ficción propiamente tal y la crónica, la reconstitución histórica, en una especie de género híbrido. La pregunta es la siguiente: ¿es la ficción la manera más subversiva de agregarle sentido a lo real? ¿De desentrañar otro sentido de la historia?

JC: Es una pregunta muy difícil. En un principio concibo la novela como un género esencialmente híbrido. No es que yo la conciba así, es que creo que es así. Es decir, la novela nace como un género donde cabe todo. Hay una cosa muy importante que dijo un tipo que se llamaba Cervantes, que increíblemente era español e inventó la novela. Literalmente la inventó y quizás la agotó, en cierto sentido. Es decir, delimitó el campo de manobras en que más nos movemos. Esto es una cosa,

Cervantes es una cosa rarísima para todos los de su época, que los españoles no entendemos en absoluto. Por eso no aprendemos la lección de Cervantes, la aprenden los ingleses. En España Cervantes es para aquella época un escritor popular, un *best seller*.

en mi opinión, única en la historia. Entonces, cómo la concibe este hombre: como un género híbrido. De hecho, Cervantes es una cosa rarísima para todos los de su época, que no se entiende y que los españoles no entendemos en absoluto. Por eso no aprendemos la lección de Cervantes, la aprenden los ingleses. En España Cervantes es para aquella época un escritor popular, un *best seller*. Yo siempre digo que Cervantes nunca hubiese ganado el Premio Cervantes, pues era considerado un escritor menor. Los que aprenden son los ingleses, todos estos tipos que dicen «joder, aquí hay un libro extraordinario, totalmente nuevo» y lo hacen a la manera de Sterne, Fielding, todos esos ingleses tan inteligentes. Diderot, en Francia. Y nos roban la novela.

Entonces qué es este artefacto extrañísimo al que ni siquiera le llama novela, le llama historia, que además surge de una manera extrañísima porque él quiere hacer una *nouvelle*. Lo que define ese género es justamente eso, la hibridez, el hecho de que en él cabe todo, donde él usa todos los géneros literarios de su época. Es una especie de enciclopedia de géneros y también de estilos. Es un género de géneros. Y así nace la novela y yo la concibo así, como una especie de género infinitamente maleable, que puede apropiarse de todo; un monstruo omnívoro que se va comiendo todo, y con Balzac se come la historia, y con Flaubert se come la poesía, y con los alemanes estos tan buenos de principios del siglo XX se come el ensayo y la filosofía. Se lo va comiendo todo, se lo va devorando. Y a medida que devora, va transmutándose, cambiando de forma. Esa es la

***Soldados de Salamina*, en cierto sentido, es una novela clásica, es ficción, aunque es verdad que mezcla ficción con historia. Pero el resultado de mezclar ficción con historia, tal como el resultado de mezclar una mentira y una verdad, es ficción.**

esencia del género. Entonces los libros que he escrito, sobre todos los últimos, están más próximos a la novela primitiva, es decir al modo clásico que es la *nouvelle* del XIX, a la novela más libre y más bárbara también, menos canónica porque no es literatura seria. La novela empieza a ser literatura seria a finales del siglo XIX, en realidad a principios del XX. *Soldados de Salamina* es de todo, es ensayo, es biografía, es historia, es periodismo, como *Anatomía de un instante* también es un libro que participa de muchos géneros. Eso por un lado: la hibridez no es algo que yo me inventé o algo parecido, sino que forma parte del ADN, de la esencia misma del género.

En cuanto a la función de la historia..., como decía un maestro mío: esto es lo que dice Aristóteles, si ustedes quieren llevarle la contra a Aristóteles allá ustedes, pero es muy peligroso. La distinción aristotélica entre ficción/poesía e historia es muy útil. Y está muy bien. Una cosa es la verdad histórica y otra cosa es la verdad poética, como le llama Aristóteles. La verdad histórica es una verdad concreta, una verdad factual y que se preocupa por averiguar qué ocurrió, que les ocurrió a determinadas personas en determinado momento y lugar, esa es la verdad histórica. La verdad poética es una verdad abstracta, una verdad moral, una verdad universal exactamente. Es decir, qué nos ocurre a todos los hombres en cualquier tiempo y lugar. Así que estas dos verdades son, de algún modo, verdades contradictorias, verdades que se oponen. Al menos en mi caso, cada libro tiene una relación distinta en esas situaciones. Es decir, una novela, un libro, crea sus propias reglas y cada libro debe tener reglas distintas porque en el

corazón de cada libro hay una pregunta. Lo que hace el libro es formularla, y una pregunta distinta tiene que formularse de manera distinta. Me parece que esta es la regla de oro. Hacer trampa consiste en formular dos preguntas distintas de una misma manera, y esto por desgracia se hace mucho, y se nota. Por ir a lo que has preguntado, digamos que la relación entre la ficción y la historia existe. En *Soldados de Salamina* esa relación no es la misma que en *Anatomía de un instante*. Es, en realidad, exactamente opuesta, porque las reglas son distintas en cada caso. *Soldados de Salamina*, en cierto sentido, es una novela clásica, es ficción, aunque es verdad que mezcla ficción con historia. Pero el resultado de mezclar ficción con historia, tal como el resultado de mezclar una mentira y una verdad, es ficción.

ME: Vayamos a *Anatomía de un instante*, donde tú declaras, en el preámbulo o prólogo, que renuncias de alguna manera deliberadamente a la ficción y decides hacer una novela para contar todo lo que sabes, todo lo que has recabado como observación y todo lo que tú además piensas, especulas, imaginas. Esa renuncia a la ficción hay que tomarla entre comillas. Estás, de alguna manera, a mi juicio, trabajando a pie del mito de alguna forma, estás justamente en una novela previa a la novela moderna, en el sentido de que estás en la óptica de una producción directamente épica. Estás creando una especie de épica o contraépica, si se puede decir así.

JC: Quizás habría que aclarar que el 23 de febrero de 1981 es para nosotros como el asesinato de Kennedy, o como para ustedes el 11 de septiembre del 73. Ustedes recordarán, los mayores al menos, las imágenes que han quedado grabadas en la memoria colectiva, tanto como las imágenes de La Moneda bombardeada. En 1981 llevábamos seis años de democracia en España y ya creíamos ser europeos. Y ese 23 de febrero se elegía al nuevo Presidente del Gobierno, el segundo Presidente de la democracia. En momentos de la votación en el Parlamento, unos guardias civiles irrumpieron allí, interrumpieron la votación y se liaron a tiros persiguiendo a todos los diputados, que se tiraban al

suelo. Fue un intento de golpe de Estado, grabado por televisión. Era un golpe de Estado para regresar al franquismo. Ese caso es, absolutamente, un mito de la España contemporánea, del mismo modo que lo es el asesinato de Kennedy en Estados Unidos. Volvemos a las mentiras y las verdades; un mito es una mezcla de mentiras y verdades.

ME: Tú deconstruyes de alguna manera: visitas y vuelves a construir.

JC: Totalmente, claro. Destruyo un mito para construir otro. En este caso es lo opuesto de *Soldados de Salamina*, pues como decía las reglas de ambos libros son totalmente opuestas. *Soldados* está centrado en un mínimo, minúsculo acontecimiento de la guerra civil española, perdido en los manuales de historia, olvidado. El libro cuenta la historia de un soldado, Rafael Sánchez Mazas, que es un ideólogo de la Falange, un poeta fascista, un duro ministro de Franco. Estamos en el año 39 y el soldado es «fusilado» en compañía de otros cincuenta franquistas por los soldados republicanos que huyen en desbandada hacia el exilio. Es fusilado, o no: estamos en una zona boscosa, y él milagrosamente escapa de su fusilamiento junto con otra persona; escapa, se esconde en el bosque y un soldado republicano de los que lo buscan, en vez de delatarlo o matarlo, que era lo normal, le salva la vida y lo deja escapar. Es un hecho minúsculo, del cual no queda rastro en los libros de historia o el rastro es mínimo, apenas quedan testigos. Y yo me puse a investigarlo, como lo hace el narrador de la novela, pero con los instrumentos de la historia, del periodismo, y llegué a un momento en que la investigación no daba para más. Me encontré con una pared, con la oscuridad. Es un acontecimiento envuelto en la oscuridad, y lo que hace la novela es iluminarlo con el poder de la ficción, con el instrumento de la ficción que fue el único instrumento que me quedó después de investigar con los instrumentos reales, los de un historiador o del periodista, pues solo con la ficción podía iluminar esa oscuridad. Y *Soldados de Salamina* habla de eso: la lucha entre la historia y el periodismo, y la ficción. Así que en este sentido es una novela clásica.

El caso de *Anatomía de un instante* es lo opuesto porque trata, quizás, del momento más publicitado, más conocido, sobre el que más se ha escrito en la historia de España reciente. Entonces ahí las reglas son distintas. ¿Y cómo llego a descubrir esas reglas, por qué ese libro es como es? Es un libro que, aparentemente, cuenta la realidad, de hecho el narrador dice «esto es un relato real, esto es la verdad de los hechos», pero es mentira. Lo primero que debe hacer un lector de novelas es desconfiar del narrador. Porque si le creemos al narrador de *El Quijote* tendríamos que creer que Cervantes en realidad no escribió *El Quijote*, sino que lo escribió el moro Cide Hamete Benengeli, y Cervantes lo está traduciendo. En realidad, la invención de ese manuscrito es un instrumento que se nos ha dado para decir aquello que se quiere decir. Del mismo modo, en *Soldados de Salamina* la ficción de una crónica sirve de instrumento para la misma historia. Es una falsa crónica. Es un engaño, pero la literatura ya sabemos que es un engaño.

Hay una cosa que dice Gorgias, no Borges, Gorgias en el siglo IV a.C., que es lo mejor que se puede decir sobre esta cuestión y es tan bonito que lo voy a citar aquí, y ya creo que deberíamos ir todos a tomar algo por ahí, porque es tan bueno. Gorgias dice, no en el diálogo platónico, sino citado por Plutarco: «La poesía es un engaño en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña, y quien se deja engañar, más sabio que quien no se deja engañar».

Claro que es un engaño el libro *Anatomía de un instante*, porque su idea central surge en el vigésimo quinto aniversario del intento de golpe de Estado. Ese día, naturalmente, los periódicos, las radios, todo está lleno de este asunto en España. Yo ese día leo todo, me interesa el asunto, me interesa como a todos los españoles, como a todos los chilenos les interesa el 11 de septiembre del 73. Y en uno de esos aniversarios, a las doce de la noche, estoy frente al televisor, saturado de estas cosas, y entonces veo, por enésima vez, unas imágenes que los españoles vemos prácticamente cada semana, como me imagino verán ustedes las imágenes de La Moneda ardiendo cada semana.

ME: No, no creo que sea así.

JC: ¿Estás seguro?

ME: Seguro, segurísimo.

JC: Bueno, en España, por un motivo u otro, esas imágenes se ven cada día. Los diputados entrando, el tipo este con el tricornio, el bigote. Y de repente, vi una cosa que había visto ya mil veces, pero la vi como por vez primera, la vi y dije ¡caramba! No dije «caramba», dije otra cosa, pero bueno. Había tres tipos que no se tiraban al suelo, los golpistas entraban a tiros y había tres tipos que no se tiraban al suelo. Y esto me pareció extraordinario porque lo normal es tirarse al suelo, o sea, yo me hubiese metido directamente en el sótano, porque el lugar es muy pequeño y había tiros.

Veo a estos tipos y me pregunto: ¿qué hacen ahí? ¿Qué hacen ahí de pie? Sobre todo a esa hora, porque el Presidente de Gobierno, Adolfo Suárez, se despreciaba profundamente, como la mayoría de los españoles, y estaba en el centro del acto, todo el Parlamento vacío y el tipo en el centro de la imagen, solo y sentado en su sitio. De seguro esto significa algo, es la pregunta que se haría un niño, que son las que importan de verdad. Un niño se pregunta «¿y qué hacen estos tres tipos aquí?, ¿significa algo que sean los que no se tiran al suelo mientras los demás lo hacen?». Entonces me propuse algo, no para contestar esas preguntas —porque los libros, las novelas, en mi opinión tienen prohibido contestar preguntas— sino para formularmelas con toda claridad, y me puse a trabajar. Me puse a investigar, a leer todo lo que había que leer, toneladas de papel, periódicos, fui a hablar con montones de gente, etcétera, y ya llevaba tres años trabajando en el asunto y tenía un borrador. Y de repente me di cuenta, con el borrador en la mano, de que aquello no funcionaba. No sonaba a verdad.

Entonces pensé que tenía dos opciones: una era suicidarme y la otra irme de vacaciones con la familia. Me fui de vacaciones con la familia y ahí leí la primera frase de lo que es este libro. La leí en un periódico, era un artículo de Umberto Eco y decía que, según una encuesta publicada en el Reino Unido, el 25% de los británicos piensa que Winston Churchill era un personaje

de ficción. Ahí empecé a darle vueltas y llegué a una conclusión muy sencilla: que el golpe del 23 de febrero es una gran ficción colectiva, en el mismo sentido en que lo es el asesinato de Kennedy para los americanos. Es una gran ficción colectiva y para mí el punto exacto donde convergen todos los demonios del pasado histórico español, como lo es el asesinato de Kennedy, como creo que lo es el golpe del 11 de septiembre del 73 en Chile.

Creíamos que éramos demócratas, que ya éramos europeos, que se había acabado nuestro pasado de golpes de Estado, guerras, y de repente aparece ese tipo, ese personaje de García Lorca. ¿Ustedes lo recuerdan? Han visto las imágenes, seguro. Un mostacho enorme, un tricornio charolado. Hay una anécdota que parece que es cierta y es que, cuando esas imágenes llegaron a la televisión sueca, los suecos, que son gente seria, enviaron un fax diciendo: «Muchas gracias por enviarnos estas imágenes asombrosas. Las vamos a poner de todas maneras en la televisión. Pero, ¿podrían decirnos qué hace un torero en el Parlamento?». Entonces, es el asesinato de Kennedy, es una gran ficción colectiva construida a lo largo de veinticinco años, ahora ya arriba de treinta, sobre la base de leyendas, ficciones, medias verdades, simples mentiras, teorías insensatas. Construidas fundamentalmente por los propios golpistas, por los periodistas y por la fantasía popular.

Primero, los golpistas empezaron a contar mentiras para eludir sus responsabilidades. Luego los periodistas se dedicaron a reproducir imparablemente esas mentiras. Yo adoro a los periodistas, he aprendido mucho de ellos y me parecen una cosa importantísima, pero los periodistas malos son horripilantes. Escriben esos libros que se llaman *instant books*, esos que se escriben en una semana.

Y en tercer lugar estuvo, por supuesto, la fantasía popular: ahí encuentras un material sumamente rico para inventar sobre él. Es que no hay un solo documento sobre ese momento, no hay nada, absolutamente nada. Excepto el que era más evidente, la grabación. Por eso es el centro del libro. Pero esa grabación ya ni aparecía en lo reparado. Y los historiadores se inhibieron. Es

decir, no hay un puñetero libro —ahora hay uno— escrito por un historiador, no hay documentos, entonces tú puedes decir lo que te dé exactamente la gana sobre el golpe del 23 de febrero. Puedes decir que lo montó la reina de Inglaterra, nadie puede demostrar que es falso, o la CIA, cosas totalmente disparatadas.

Yo siempre digo: qué es un español. Es un tipo que tiene una teoría sobre el golpe de Estado del 23 de febrero, igual que un americano es un tipo que tiene una teoría sobre el asesinato de Kennedy. Si no la tienes, es que no eres español. Ahí descubrí mi error en ese libro y descubrí la regla que tenía que regirlo. El error había sido escribir una ficción sobre otra ficción, lo que era una operación redundante, literalmente irrelevante, no tenía ningún sentido ni servía para nada. Por eso no sonaba a verdad. Y lo que había que hacer era lo contrario: desenterrar toda la realidad del golpe, es decir, todas esas ficciones, esas verdades y teorías insensatas en las que estaba enterrado. Por eso la primera y fundamental pregunta del libro es exactamente la opuesta a la de *Soldados de Salamina*: ahí no hay ficción en lo absoluto, todo tiene que estar cosido a la realidad, lo cual no significa que no sea una novela, eso es otro tema, pero es un tema esencial para mí. Porque la pregunta que formula la novela es novelesca, y la respuesta es novelesca.

ME: Absolutamente. En *Anatomía de un instante*, de ese instante en que ocurre el intento de golpe de Estado de Tejero, Armada y compañía, tú citas a los griegos, pero también citas dos veces una frase que a mí me parece crucial, una frase de Borges que dice «cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un largo momento, momento en que el hombre sabe para siempre quién es». *Anatomía de un instante*, de alguna manera, está hecha en torno de esta frase. Es decir, el momento en que están allí Suárez, Carrillo, Gutiérrez Mellado, y permanecen en sus escaños cuando Tejero entra con sus guardias civiles y dispara. Ese momento en que los personajes se le revelan al escritor. Y se le revelan seguramente porque esta es la tesis del escritor que se vio a sí mismo, que no se esperaba, sin duda alguna, un momento así. No esperaban que

La escritura es un gran «no» que es un gran «sí». Rechaza el mundo, reelabora el mundo, construye un mundo distinto. Rechaza el mundo para construir un mundo con palabras. Es un gran «no» a la realidad, para construir una realidad alternativa que es el gran «sí».

la historia, lo real, les otorgara de alguna forma ese momento de revelación.

JC: No solo ellos, sino que el país entero sabe quién es. O sea, es una revelación individual, pero también colectiva.

ME: Por ahí quería ir a otro aspecto que me parece importante. Tú has dicho que cada libro tiene sus reglas, impone sus reglas, sus estrategias. Pero también me parece que tanto en *Soldados de Salamina* como en *Anatomía de un instante*, y también, de alguna manera, en tu última novela, *Las leyes de la frontera*, en ese cuento fantástico y fabuloso que se llama «La verdad de Agamenón», hay algo que tiene que ver justamente con los griegos y tiene que ver con Borges. Lo que dice Borges acá es lo que los griegos llamaban la anagnórisis, el momento en que a un personaje le son revelados unos datos cruciales sobre su identidad y sabe realmente quién es. Y ese que es, el que resulta ser, no tiene nada que ver con el que creía ser, y eso cambia por completo su destino. Aquí está nuevamente la épica, o sea, el escritor que está produciendo, está revelando. Hay una especie de principio oracular en todos tus relatos, en el sentido de que esto funciona sistemáticamente tanto en uno como en otro, por diferentes que sean.

JC: Sí, es verdad. Lo de la épica es verdad.

ME: Y lo de la revelación. Ese instante revelador que abre por completo. Y tiene que ver con lo que mencionas en algún artículo sobre Aristóteles,

justamente, sobre la prevalencia o la preeminencia de la poesía en las verdades morales, en las verdades generales, sobre todo. En el fondo, todo lo que haces no es sino un gran homenaje a la ficción. ¿Y podría ser el escritor, simbólicamente, todos esos personajes tuyos?, ¿una especie de imagen del escritor, quien tiene que decir «no»?

JC: Absolutamente, la escritura es un gran «no» que es un gran «sí». Rechaza el mundo, reelabora el mundo, construye un mundo distinto. Rechaza el mundo para construir un mundo con palabras. Es un gran «no» a la realidad, para construir una realidad alternativa que es el gran «sí».

Hace poco, *Le Monde* pidió a once escritores de todo el mundo que respondieran una pregunta un poco rara y hasta tonta: «¿Cuál es la palabra más importante para usted como escritor?». Pero inmediatamente supe cuál era la respuesta. La palabra es muy sencilla, es «no». El texto de Camus *El hombre rebelde* dice que un hombre rebelde es aquel que dice «no». Entonces yo tengo la impresión de que, de una manera más o menos visible, los libros que yo he escrito tratan de tipos que dicen «no», o de tipos que lo intentan y fracasan.

Digamos que en algunos libros esto está totalmente visible, clarísimo, está en el centro mismo de *Soldados de Salamina*, donde un tipo tiene que matar a otro y dice «no». En *Anatomía de un instante*, Adolfo Suárez tiene que tirarse al suelo y no lo hace, dice «no». El epígrafe, por cierto muy actual, de *Anatomía de un instante* es de *La divina comedia*, y es el célebre «aquel que dijo el gran no», *quello chi fece il gran rifiuto*. Zurita, cuyo libro favorito es *La divina comedia*, sabe que esto se podría traducir, y a mí me gustaría traducirlo, como «aquel que dijo el gran no»: es un desplante. Yo digo que es muy actual porque es Celestino V, que renunció al papado como Ratzinger, y eso antes pareció muy mal. Los tipos de mis libros son los que pronuncian el gran no.

Por citar el poema de Kavafis que se titula «Che fece... il gran rifiuto», el que dice que a todo hombre le llega el momento del gran sí o del gran no, añado yo que el que dice sí parece salvarse, pero en realidad se condena, y el que dice no parece

condenarse, pero en realidad se salva. En *La velocidad de la luz*, Héctor Hugo dice «sí» y así se condena. En *Las leyes de la frontera* también son los que dicen «no» los que de algún modo se salvan. Así que lo importante en esta puñetera vida es aprender a decir «no», por lo menos para mí.

AM: ¿Y cuando Adolfo Suárez dice «no» es porque está realmente convencido? ¿Ha ido cambiando, se ha producido en él una metamorfosis? Porque están todas las similitudes con Allende, pero Suárez nunca fue así, nunca fue un defensor de la democracia antes de este instante.

JC: Se va transformando, se va invistiendo. Suárez es el primer Presidente de la democracia en España, y es un trepa del franquismo, un escalador, un señor que ha hecho toda su carrera en el franquismo, es un lameculos de la casta franquista. Pero termina siendo lo que yo llamo un héroe de la traición, que parece un oxímoron, una contradicción en los términos. Ese es para mí el corazón moral del libro. Estamos acostumbrados a pensar la lealtad como una virtud, como un valor, y lo es. Pero hay momentos en la vida de la gente, y en la vida de las colectividades, en que es más noble, más valiente, más virtuosa la traición que la lealtad. Y la transición española fue exactamente eso.

Esos tres tipos son tres héroes de la traición. Fueron los que hicieron la transición en España, el cambio de la dictadura a la democracia. ¿Y por qué son tres héroes de la traición? Porque abandonaron, traicionaron un pasado equivocado para construir un presente decente, un presente de libertad. ¿Quiénes eran? Uno, el general Gutiérrez Mellado, que había sido general de Franco, había hecho la guerra con Franco y luego se convierte en el máximo traidor para los militares españoles porque ha desmontado desde el gobierno el ejército franquista y lo ha convertido en un ejército democrático. Les puedo asegurar que este hombre es un traidor a muerte para los militares. Es el primero de los hombres que se quedó en su sitio, que permaneció de pie. El segundo era Santiago Carrillo, secretario general del Partido Comunista Español. Este hombre, a su vez, era el

máximo traidor para la izquierda, el que traicionó el sueño de la revolución comunista, el sueño de la república, y aceptó la monarquía para construir la democracia. Y Suárez era el traidor total, el prototipo de traidor. Porque era un tipo joven, nombrado por el rey y adorado por los franquistas en cuyo seno había crecido. Cuando llegó al poder, la única que aplaudió su elección fue la ultraderecha. ¡Bravo!, este es de los nuestros, joven, guapo, kennediano. Y este tipo va a conseguir que el franquismo dure otros treinta años, que es lo que queremos. Pero este tipo en menos de un año construye una democracia. En menos de un año los engaña a todos y construye una democracia con el Partido Comunista y con todos. Estos son los héroes de la traición, los tipos que son capaces, repito, de traicionar un pasado equivocado, un pasado totalitario, unos estalinistas, otros franquistas, fascistas, y construir un futuro de libertad para todos. Gracias a esa traición fue posible la democracia en España.

AM: Para un lector chileno, ese libro es especialmente cercano porque la transición chilena tuvo similitudes con la española. Ese temor, por ejemplo, cuando empezaron a desfilar militares por los tribunales. O el propio hecho de que el primer Presidente democrático, Aylwin, había dicho sí al golpe. ¿Tuviste en tu imaginario a algunos líderes, momentos, episodios similares al español?

JC: Tuve muy presente a Salvador Allende cuando pensaba en Suárez. Creo que hay muchas similitudes entre ambos en los momentos previos al golpe. A mí en *Anatomía de un instante* me interesaba mucho la figura del político, qué carajo es un político.

AM: Un político puro, dices.

JC: Un político puro, qué es eso. Yo creo que Allende lo era y Suárez lo era. Y creo que ambos tenían un cierto sentido escénico, escenográfico de la política. Un cierto sentido heroico de la política, sacrificial incluso, que en el caso de Allende lo llevó al suicidio, a la muerte y al sacrificio real. Y que Suárez lo tenía por igual. Un cierto sentido

Estamos acostumbrados a pensar la lealtad como una virtud, como un valor, y lo es. Pero hay momentos en la vida de la gente, y en la vida de las colectividades, en que es más noble, más valiente, más virtuosa la traición que la lealtad.

altísimo de la dignidad del poder. Yo he venido aquí, he sido nombrado por los ciudadanos y de aquí no me sacan, o me sacan con los pies por delante. Allende lo llevó hasta el límite. Suárez estaba dispuesto a hacerlo. También hay en eso un cierto sentido de la política como actuación: eran guapos, fascinaban a las mujeres, estaban fascinados por las mujeres. Es una cantidad enorme de similitudes. También en el momento en que la conspiración se cierne sobre ellos. Suárez es un personaje apasionante, esa es la verdad.

ME: Lo que haces tú en *Anatomía de un instante* es que rechazas el mito.

JC: No es consciente, pero es verdad. En *Soldados de Salamina* hay una revisión del mito de la guerra civil para construir otro mito. En *La velocidad de la luz* hay una revisión del mito de Vietnam para construir otro mito o un contra-mito. En *Anatomía...* igual, exactamente igual. Porque en *Las leyes de la frontera* está el mito del delincuente juvenil, que no es específicamente español, sino que es un mito universal, del bandido adolescente, del Billy the Kid. ¿Y qué hay ahí? Revisar ese mito, desmontarlo para ver lo que tiene dentro y construir otro a cambio. O sea que la literatura, tal y como la concibo yo, es una forma de desmitificar, una forma de destruir mitos para construir otros. ¿Un mito qué es?, es una suma de mentiras y verdades. La suma de mentiras y verdades es una mentira, como saben muy bien los periodistas. Pero esa mentira dice mucho de la sociedad que la crea.

AM: «Uno no escribe los libros que quiere, sino los que puede o los que se encuentra», dice en *Las leyes de la frontera* la persona que entrevista a los que al final nos van contando la historia, esta historia de pandilleros o adolescentes, drogadictos, marginales. ¿Dónde y cómo te encontraste tú con esa historia?

JC: Yo creo que, aunque lo que dice un personaje lo dice un personaje, y no necesariamente el autor, esa frase la comparto. Es decir, uno empieza a escribir con una idea, y a menudo el resultado tiene poco que ver con la idea inicial. Esto es normal porque escribir un libro es como iniciar una aventura o emprender un proceso de averiguación que nunca sabes a dónde te lleva. Orhan Pamuk dice que escribir una novela es como cavar un pozo con una aguja. Es una imagen que me gusta mucho. Vas cavando y nunca sabes con lo que te vas a encontrar. Ese es un poco el proceso de escribir una novela, siempre ha sido así. Y esta novela también es así, es decir, el narrador, el narrador un poco culto de la novela, al principio quiere escribir una novela, mejor dicho quiere escribir un libro, o le encargan escribir un libro sobre un delincuente mítico de los años setenta-ochenta en España, un delincuente juvenil. Y a medida que el libro avanza, su interés se va desplazando y ya no escribirá el libro sobre ese delincuente juvenil, sino más bien sobre la red de relaciones que se establece entre tres personajes: ese delincuente, una chica que pertenece a su banda y un adolescente de clase media que ocasionalmente se incorporó a ella. Para mí fue una sorpresa descubrir que el libro se convertía en lo que es realmente: una larga, ambigua y compleja historia de amor a tres bandas.

Tampoco sabía, cuando empecé, que escribiría por vez primera una novela en la cual el personaje fundamental es una mujer. Una mujer que es la que guarda los secretos de la novela, la que encarna los dilemas. Esta novela empieza como todas, y esto lo he contado muchas veces porque es así: todas las novelas son un «y si...». Es decir, un día Miguel de Cervantes se levanta por la mañana y dice «y si en vez de haber sido yo, haber estudiado en Alcalá de Henares, haber vivido

en Italia y haber sido soldado en Lepanto, de ser un escritor fracasado y todas esas cosas que me han pasado en la vida; si en vez de todo eso me hubiese pasado la vida encerrado en un miserable poblachón de La Mancha, leyendo libros de caballería, ¿qué hubiese ocurrido?». Y entonces ahí empieza a imaginar. Mi caso es parecido. No mi caso, todos los casos. Siempre es un «y si...». En mi caso fue «¿y si en vez de haber sido yo un adolescente timorato y más bien pedante...?». Yo vivía, como el protagonista de la novela, justo en la frontera de la ciudad marcada por un río, la frontera física de la ciudad. Y si en vez de haber sido todo eso hubiese, por alguna circunstancia, cruzado la frontera y me hubiese sumado a una banda de delincuentes juveniles como tantos que pululaban en la España de aquella época, ¿qué hubiese ocurrido? Y ahí empiezas a imaginar.

Eso no significa que Cervantes sea don Quijote. O que yo sea el Gafitas, no el protagonista, pero sí el principal narrador del libro. Yo soy el Gafitas, pero también soy el Zarco, también soy Tere, también soy todos. Igual que Cervantes es Quijote, Sancho Panza, todos.

AM: Y también dijiste que es una novela de amor vista desde el Gafitas; también es una novela de iniciación o también es una novela romántica. Porque él quiere tener una vida verdadera. Y por eso cruza. Cruza esa frontera y se mete con estos pandilleros. Es varias novelas: es romántica, es de iniciación.

JC: Debería serlo, es lo ideal. Lo malo de la novela es que solo es una novela. Yo creo que la primera parte es una novela de iniciación, un género que no había ensayado aunque me interesó siempre mucho como lector. Es una de esas novelas tan alemanas, un *bildungsroman*, que cuenta cómo un adolescente descubre las cosas esenciales de la vida: la violencia, el sexo, el amor. La segunda parte es una novela completamente distinta: demuestra más bien que toda la madurez es una estafa, como tantas estafas, como la normalidad que es otra estafa total. Esto de la madurez no existe en absoluto. Yo tengo mi opinión sobre el momento por el que pasa este personaje, pero el

autor no tiene el monopolio de la interpretación de una obra, es el lector el que puede y debe interpretarla; pero yo creo que al principio de la segunda parte lo que ocurre es que este tipo está en ese momento que nos llega a todos como a los cuarenta años, y piensa «en algún momento me equivoqué de camino, en algún momento tomé un desvío equivocado y ahora no llevo la vida que quería llevar; llevo una vida prestada». Y entonces reaparece ese pasado que se creía enterrado y el tipo se aferra a él, como si creyese que en ese pasado estaba la vida auténtica. Así que por lo menos hay dos novelas, sí.

AM: *Anatomía de un instante* disecciona a la elite política, al poder. En cambio *Las leyes de la frontera* es como poner el ojo en lo más marginal durante la transición española, que eran esos jóvenes drogadictos, que no tenían casa. ¿Es una suerte de lado b de la transición esta novela?

JC: Sí, la primera parte supongo que sí. Esto lo dijo la editorial cuando leyó el libro, y hay algo de eso. No es deliberado, aunque es verdad que yo tengo la impresión de que cada libro que escribo contradice al libro anterior. Voltaire decía que quien no se contradice tres veces al día es idiota. Yo me contradigo cada tres o cuatro años, cuando escribo un libro. De algún modo el libro posterior es una especie de complemento del anterior. Y la primera parte de *Las leyes de la frontera* quizás puede interpretarse así. Es verdad que cuando me documentaba para escribir *Anatomía de un instante* pensaba en un libro que contara la aventura de la construcción de la democracia en España, finalmente. Pero ese libro cuenta la historia desde arriba, como tú muy bien decías, es decir, desde el punto de vista de la alta política. Y en la prensa de la época los protagonistas de las páginas nobles de los periódicos eran los políticos de aquel momento, que son los protagonistas de *Anatomía de un instante*. Pero en las páginas menos nobles de los diarios, por así decir las páginas de sucesos, las páginas de sociedad, los protagonistas no eran Suárez, Carrillo y los constructores de la democracia sino los «quinkis», delincuentes juveniles que realmente se convirtieron en mitos

El error había sido escribir una ficción sobre otra ficción, lo que era una operación redundante, literalmente irrelevante, no tenía ningún sentido. Por eso no sonaba a verdad. Y lo que había que hacer era lo contrario.

y que formaban parte del paisaje de mi adolescencia y de la adolescencia de cualquier chico de la España de la época, y que no son un fenómeno peculiar español, eso es una tontería de la casa; son, simplemente, una variante o un avatar de un mito universal que es el mito de Billy the Kid.

Esta es una novela, como muchas de las que he escrito o como algunas de las que he escrito, muy arraigada. Muy arraigada en una concreta circunstancia geográfica y temporal española, aunque he escrito novelas que transcurren en Estados Unidos. Pero en todas las novelas lo que haces es convertir lo particular en universal, a eso aspira la literatura. Estos chicos no tenían nada y por lo tanto no tenían nada que perder, como dice un verso de Bob Dylan que me gusta mucho citar. Y se lanzaron a atracar bancos, a la delincuencia más salvaje, y capturaron, literalmente, la imaginación del país; como la capturaron los jóvenes adolescentes en el *far west*, o la han capturado los jóvenes narcos en México recientemente. *Las leyes de la frontera* lo que hace es tomar un mito y ver lo que hay dentro. No es algo deliberado, en mi caso es un poco circunstancial, ha ocurrido así. El mito de la guerra civil en *Soldados de Salamina*, el mito de Vietnam, el mito de 23 de febrero en *Anatomía de un instante*. Aquí es el mito de estos chicos, y los mitos me interesan por lo que he dicho acerca de la mezcla de mentiras y verdades.

Estos chicos, en mi opinión, encarnaban mejor que nadie la mezcla de fascinación y de miedo con que la España de aquella época afrontaba el descubrimiento de la libertad. Miedo porque eran tipos realmente peligrosos. Y fascinación porque eran libres, o parecían libres. Llevaban una vida completamente libre. Tenían dinero, iban con

chicas, parecían no tener miedo. Esto era extraordinario. Y yo en el fondo creo que les tenía envidia, y a lo mejor por eso he escrito este libro.

AM: Siempre mencionas a Borges y eso de que «cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es»...

JC: Borges me inculcó algunas cosas raras, como la ilusión de que se podía leer todo, cosa falsa. Dicho eso, en mi opinión Borges es el escritor más importante de la lengua española desde Quevedo o desde Cervantes. Es decir, supone una revolución absoluta. Siempre se ha comparado el escribir con llevar un carro: tienes que sostener las dos riendas, en una rienda está la tradición universal y en la otra la tradición de la propia lengua, que es el instrumento con el que trabajas. Y lo que ha ocurrido en mi generación es que tenemos el privilegio, en particular quienes escribimos narrativa, en particular quienes escribimos novelas, de trabajar con una tradición extraordinariamente enriquecida. Gracias, sobre todo, a los escritores latinoamericanos. Yo no me considero un escritor español. Yo soy un escritor en español, lo cual es muy distinto. O sea, Borges, aunque ustedes crean que es argentino, es mío también, porque escribía en español.

Ocorre una cosa muy peculiar. El español crea la novela, hay un tipo que se llama Cervantes que crea la novela, es increíble, hace una cosa genial. Pero los españoles, como dije antes, no le hacemos ni puñetero caso porque es un *best seller*, y los *best sellers* no tienen ninguna importancia. Cervantes no era un escritor serio en España, era un escritor popular. *El Quijote* parece un libro inglés, por eso Borges decía una cosa maravillosa: «Yo leí la primera vez *El Quijote* en inglés, y cuando lo leí en español me pareció que la traducción estaba bastante bien». Como dije ya, a los españoles la novela se nos escapó, desapareció. Cervantes la puso en el centro del canon occidental y nosotros la soltamos, la tiramos a la papelera, se la regalamos a los ingleses. Y la hemos recuperado gracias a los escritores latinoamericanos, a los grandes

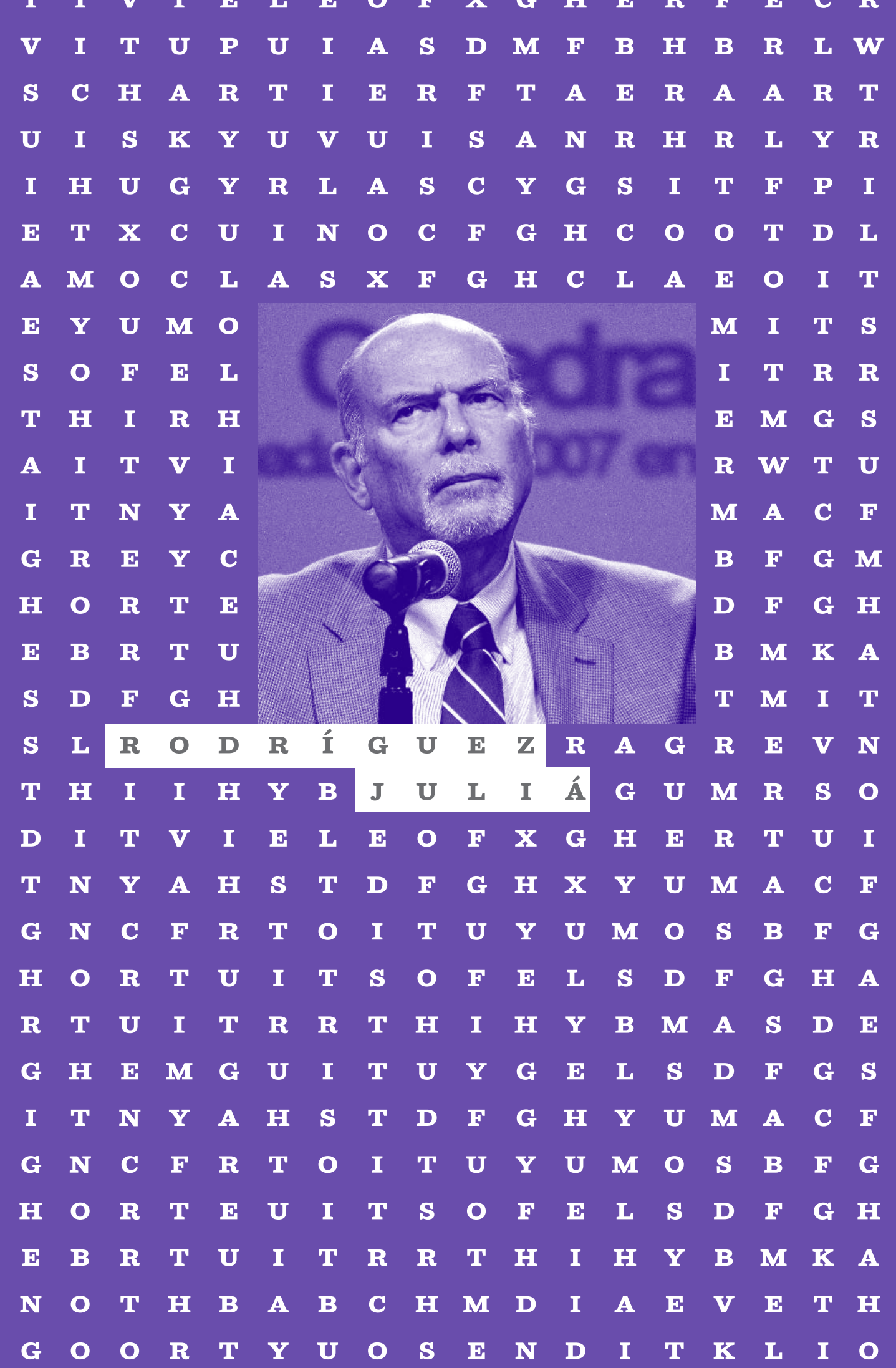
escritores del *boom*, y gracias sobre todo a Borges. En realidad la posmodernidad sin Borges no existe. Yo me reivindico a mí mismo como escritor, sobre todo ahora que no está de moda, como escritor posmoderno. Si la posmodernidad empieza en los orígenes remotos en la segunda parte de *El Quijote*, y el origen inmediato es la obra de Jorge Luis Borges, entonces yo soy totalmente posmoderno. Me considero totalmente posmoderno.

Borges significa una revolución, no solo en el ámbito de la lengua, sino en el ámbito de la literatura universal. Y lo que hay que hacer con Borges, y con los grandes escritores latinoamericanos que han devuelto la novela al centro del canon, no es lo que muchos han tenido la tentación de hacer en los últimos años. Lo cual es lógico. Lo que han hecho muchos es decir «bueno, en realidad, no eran tan buenos; Borges no es tan bueno y García Márquez tampoco. No son tan buenos en realidad. Y vamos a apartarlos un poco». Esto me recuerda aquel verso de José Agustín Goytisolo que dice «Martin Luther King no es tan negro como ahora dicen». Pero lo que hay que hacer con ellos no es matarlos, no es matar al padre. Es matarlos, abrirlos en canal, arrancarles las vísceras, asarlas y comérselas con salsa picante. O sea, canibalismo puro. Hay una frase muy bonita de Pier Paolo Pasolini que dice *I maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante* (Los maestros están hechos para ser comidos en salsa picante). Me encanta. Por eso yo quiero hacer un libro de un artículo que escribí que se titulaba «Borges en salsa picante». Eso es lo que hay que hacer con los maestros, devorarlos. No hay nada peor que un Borgesito, o que un García Marquito, es un horror. Hay que matarlos y devorarlos. Ese es el privilegio que tenemos nosotros como escritores en español. Escribimos en el mejor momento para escribir narrativa en español desde el Siglo de Oro. Así que no tenemos excusa para escribir mal. ■

Álvaro Matus: Periodista especializado en literatura que cubrió este sector para la revista *Que Pasa*, *La Tercera* y *El Mercurio*. Actualmente es editor del sello Hueders.

El narrador español Javier Cercas es doctor en filología hispánica. *Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante* y *La velocidad de la luz* han tenido una importante repercusión en España y Latinoamérica.





RODRÍGUEZ

JULIÁ

La narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá: «Una presencia inquietante»¹

Soledad Bianchi

Estoy aquí para presentar al escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá. No voy a comenzar con el lugar común de recalcar que como el largo territorio de Chile se extiende, solitario, entre la cordillera de los Andes y el océano Pacífico, semeja una isla, y que en esto nos aproximamos a Puerto Rico, archipiélago caribeño, integrante de las Antillas Mayores, país isleño en plural porque está formado por varios cayos. Allí nació Rodríguez Juliá, en 1946.

No iba a reiterar esto de la geografía, pero... ya lo señalé. «Mi isla pequeña», nombraba Gabriela Mistral a Puerto Rico, lugar que le encantó, encantándola (lo que no cuesta nada, se lo aseguro) cuando «la errante» (como ella misma se apodaba) la visitó, por más de un mes, en 1931. El afecto fue mutuo porque las escuelas y los liceos que llevan su nombre, incluso hoy, son multitud.

«Personas son, para mí, los países», decía también Gabriela Mistral, y Rodríguez Juliá podría repetir estas palabras recordando sus años universitarios cuando fue alumno y amigo de José María Bulnes, su profesor chileno de Literatura, que residía en Puerto Rico desde 1959 y que tuvo una muerte brutal, aquí en Chile, a fines del año pasado. Tal vez, Rodríguez Juliá aprendió filosofía con Carla Cordua,

con Roberto Torretti o con José Echeverría, todos profesores de Chile, que Jaime Benítez, rector y posteriormente presidente de la Universidad de Puerto Rico, invitó para renovar la enseñanza como parte de la reforma de esa institución, cuya editorial había publicado —en 1948 y 1949— trabajos de Gabriela Mistral y del filósofo Jorge Millas. Casi cincuenta años después, Edgardo Rodríguez Juliá dirigió esa misma editorial. En «Antología personal», una de sus colecciones, dio a conocer compendios de los chilenos Antonio Skármeta y Diamela Eltit, entre muchos.

Pero, más que a su importante trabajo de editor y lector (ensayos literarios suyos pueden conocerse en su reciente *Mapa desfigurado de la literatura antillana*), quisiera referirme ahora, muy brevemente, a su escritura y su amplia trayectoria.

La renuncia del héroe Baltasar fue su primera publicación, en 1974. Una novela ubicada en Puerto Rico en el siglo XVIII. En su escrito siguiente realiza un viraje formal y da a conocer una crónica, pero *Las tribulaciones de Jonás* no es un volumen que recoja un conjunto de textos diversos (como muchas de sus obras posteriores, como muchos libros de crónicas) sino que es un único escrito extenso y unitario centrado en un personaje histórico, casi contemporáneo, Luis Muñoz Marín, el primer gobernador puertorriqueño electo por sus compatriotas, cuya muerte en 1980 marca —para el cronista— el fin del Puerto Rico

rural. Me parece que esa preferencia por observarle viejo y afásico, lejos del pleno esplendor que lo rodeó; por observarle en su deterioro y ante el próximo —y literal— descenso (posterior a su fin) se relaciona con la visión que Rodríguez Juliá tiene del mundo social que lo rodea y con su benjaminiano concepto de la historia como caducidad, como ruina.

Creo que estos *gestos* evidencian rasgos muy propios de este escritor y su quehacer, y veo en ese cambio narrativo —de la novela a la crónica— una característica que atraviesa toda su carrera literaria porque su curiosidad le impide continuar una senda ya conocida —la novela, en ese caso— y se atreve a dejarla, pues para manifestar una realidad diferente necesita otro modo de expresión, y este escritor se arriesga y ensaya. Me figuro, entonces, a Rodríguez Juliá como un explorador que no cesa de mirar, de curiosear, de observar, aproximándose y alejándose —de lo que le interesa— para volverse a acercar; que palea por aquí y por allá, en muchas direcciones, sin importarle tanto lo que encuentra como la búsqueda.

Para Rodríguez Juliá, «la imaginación» y «la observación» son «dos modos de acercamiento» a un objeto, y estarían en la base de esas concreciones llamadas novela y crónica, respectivamente. Sabemos que deslindes tan netos no existen y ambas —imaginación y observación— se entrecruzan y conectan, y ninguna puede darse aislada. Sería, más

1 «Si el entierro es el fin de la vida (...) el velorio es el reino de las emociones conflictivas: (...) un cadáver de *cuerpo presente* es una presencia inquietante...», se dice en *El entierro de Cortijo*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1983.

bien, asunto de prioridades y que una ventaja a la otra. Como sea, que lleguen a fundirse es el deseo de este narrador puertorriqueño. Y, como los datos que nos han llegado del siglo XVIII –momento en el que transcurre no solo su novela inicial sino también la segunda– serán siempre escasos para percibir esa realidad en movimiento y con voz plena, a los antecedentes del pretérito que se conocen de manera primordial, a través de la lectura y del estudio, es decir, de una *observación*, hay que añadirles *imaginación*. Para completar ausencias y silencios, para hacer bullicioso y bullente un espacio que no se conoció, pero que se quiere transmitir como «puertorriqueñamente» dieciochesco, para situarlo, para construirlo, para agitarlo y ponerlo en actividad, es decir, al proponerse elaborar una ficción, este novelista –cada novelista/cada escritor– necesita inventar, en sus palabras, «a través del tejido mismo de la lengua».

Incluso si se sitúan en el ayer, por distante que parezca, todos los escritos de este narrador apuntan al presente, y este –para él– comienza con la llegada de «los blondos torpes», en 1898. Y el pasado nunca está fijo. Desde el pasado siempre hay un vaivén, nunca una quietud que sea sinónimo de estancamiento y mudez.

Fue en su enfrentamiento con la actualidad que a Rodríguez Juliá le hizo falta y quiso avenirse con otra manera de narrar, y sus inquietudes –de materias y materiales, de escritura, de modos

de expresarse– lo «llevaron» a las crónicas pues lo que se propone exponer está a medio camino entre el testimonio personal, la descripción, la historia (con y sin mayúscula, como él la apunta), la reflexión, el relato, el retrato. Y sus desvelos e intereses son tan vastos y varios que en sus crónicas no hay aspecto despreciado ni hay jerarquía que privilegie alguno en desmedro de otro: comidas (*Elogio de la fonda*), deportes (*Peloteros*), música, pintura, personajes íconos (Iris Chacón, Rafael Cortijo en el extraordinario volumen *El entierro de Cortijo*), arquitectura, determinadas situaciones, elementos de la cotidianeidad... Muchos de estos volúmenes recogen crónicas periodísticas donde, con frecuencia, podemos reconocer al polemista Edgardo Rodríguez Juliá, quien nunca ha dejado de manifestar sus opiniones, aunque no gusten porque van contra la corriente, aunque lo acusen de elitista o de políticamente incorrecto: así, por ejemplo, recientemente y declarando que no entiende el *reggaeton*, ha manifestado su discrepancia y discordancia por la facilidad de su consonancia, es decir, por su monótona disonancia y ha criticado, asimismo, a sus cantantes, lo que no dejó de levantar polvareda.

Porque este narrador no teme mostrarse, y no solo en sus crónicas. ¿Cómo no pensar en Edgardo cuando enfrentamos a Edgar, el personaje de *La piscina*, su última novela? Tampoco Rodríguez Juliá quiere falsear ni disimular ni edulcorar su postura

ante la existencia: entonces, el escepticismo colorea ambientes, situaciones y personajes. Si hay artistas que se proponen alcanzar y pintar la luz del Caribe, ¿cómo no constatar esa imposibilidad en desilusiones y fracasos irremediables, como lo muestra la tenue narración de *El espíritu de la luz*? ¿Por qué negarse a reconocer la decadencia que –mañana, tarde y noche– nos deteriora y nos envuelve, sin despegarse de nuestro lado? Entonces, Rodríguez Juliá incita a la reflexión, sin dar respuestas ni soluciones.

Nada más distante de su literatura que el «folclorismo», que un folclorismo caribeño, porque al mostrar el Caribe lo construye con sutileza, sin ningún trazo grueso ni caricaturesco ni exótico.

«Personas son, para mí, los países», decía Gabriela Mistral, y mientras Edgardo Rodríguez Juliá escribe, va imaginando Puerto Rico, va imaginando el Caribe y las Antillas. Si leemos los textos de Edgardo Rodríguez Juliá, leeremos Puerto Rico, cierto Puerto Rico, *su* Puerto Rico, el de ayer y el de hoy: «Personas son, para mí, los países». ■

Soledad Bianchi ha desarrollado una extensa obra de análisis literario de la poesía y de literatura hispanoamericana en general. Entre sus publicaciones más conocidas están *Entre la lluvia y el arcoiris* y *Poesía chilena*.

En la búsqueda de la voz escondida

Edgardo Rodríguez Juliá

Una reflexión sobre la propia obra es una mirada retrospectiva: en ella recordamos libros, reconstruimos intenciones. Finalmente hablaremos sobre esa región borrosa entre las intenciones y los libros que resultaron de estas, esa reflexión donde evocamos las señas y olvidamos los sitios, los personajes, las anécdotas, principalmente las ideas. Es justo en esta región del olvido, donde el aprendizaje de un oficio, la maestría de su técnica, se encuentran con los motivos recurrentes de la obra y, lo más importante, con sus motivaciones autobiográficas y de época. Es precisamente con la intención de dibujar un arco, el de mi trayectoria, que me dispongo a realzar esta reflexión.

Por muchos años pensé, quizás de manera ingenua, que mi obra tenía como polos el ojo interior de la imaginación y el autobiográfico de la época que me ha tocado vivir.

Mi primera novela juvenil, *La renuncia del héroe Baltasar*, fue, por así decirlo, como un viaje de ciencia ficción al pasado, buceando en un siglo XVIII puertorriqueño y antillano que se me figuraba como espacio y época de una *fundación mítica*. Esta novela trata, en última instancia, sobre el encuentro de la sociedad blanca con el mundo negro y mulato; es la apropiación de un conflicto que está en los orígenes de nuestra literatura antillana, y doy por ejemplo a *Cecilia Valdés*. Resulta curioso este regreso incesante de nuestra literatura a esos orígenes marcados por la esclavitud. En mi novela más reciente, *La piscina*, también

indago en esos temas raciales, que nos incomodan a todos los antillanos.

Aquel esfuerzo de la imaginación intentaba acoplarse a una reescritura paródica, tanto de los modos escriturales de la crónica de Indias como de ese particular manierismo de la historiografía criolla; era un ejercicio borgiano de conceptos, de falsificación mediante documentos apócrifos, la conversión del conferenciante e historiador en detective de épocas remotas, memorias imposibles. Borges y Cavafis, la pasión de ambos por narrar conceptos, serían los interlocutores librescos de esa primera novela.

En mi segundo libro, *Las tribulaciones de Jonás*, se estrena esa otra escritura en mi obra, y me refiero a la crónica como género fronterizo entre el reportaje, la semblanza, el ensayo y la narrativa.

Esta semblanza de Luis Muñoz Marín, creador del Estado Libre Asociado y principal arquitecto del Puerto Rico moderno, me obligó a crear una nueva manera de testimoniar los más variados cambios sociales, en ese Puerto Rico que comienza a transformarse en los años cincuenta. Me interesó la crónica como una especie de vigilancia de los tiempos que conforman toda una época. La emigración al Norte, camino obligado para tantos latinoamericanos, lo mismo que el tránsito de la ruralía a la ciudad, fueron indagaciones de este libro seminal.

Aunque continué escribiendo las secuelas de *La renuncia del héroe Baltasar* —quizás ampliaciones de la metáfora que fue esa novela, ejemplo

Buena parte del tono *hard boiled* de mis novelas policiales, preciso y recortado, con buena dosis de ironía y hasta sarcasmo, lo ensayé en la descripción de ambientes marginales –a veces de bajos fondos e indigestas fondas– en que me busqué un hígado graso y bosquejé una teoría sobre la alimentación antillana.

de lo cual es mi segunda novela, *La noche oscura del niño Avilés*, fue la crónica el género que incitó mi escritura durante años. *El entierro de Cortijo*, otra crónica dedicada a narrar un entierro, esta vez el de un gran músico popular de los cincuenta y sesenta, quiso ser testimonio de ese nuevo Puerto Rico que ya se consolidaba en lo tocante a disposición urbana, los cambios en la música que a su vez reflejaban transiciones entre la vieja sociedad criolla y la nueva. La marginalidad, la droga, la televisión, los cambios en los modos de una convivencia social que va aboliendo la ruralía, fueron temas centrales en esta crónica. Cortijo y su combo fue la primera agrupación musical negra en presentarse en televisión.

Pude publicar *La noche oscura del niño Avilés*, con su visión totalizadora y mítica, esa delirante novela de tejido barroco, amplificado en largas cláusulas y voces dieciochescas, mi diálogo juvenil con Lezama y Carpentier, mediante el éxito editorial que tuvieron mis crónicas funerarias, la de Muñoz Marín y la de Cortijo. Asunto raro y algo paradójico, porque era como si la necesaria observación de la realidad circundante, la veracidad de sus detalles, me permitieran el viaje imaginario a un siglo XVIII mítico y fundacional. Era como si el oficio de observar me financiara el de imaginar.

Los libros que siguen muestran cierta alterancia entre esas dos maneras de concebir la explicación de mi país: la escritura conjetural de

Campeche y los diablejos de la melancolía, en que adivino la fundación de nuestro paisaje e identidad mediante el pincel del primer pintor puertorriqueño del siglo XVIII, contrasta con el libro *Una noche con Iris Chacón*, donde compongo un tríptico de la sociedad puertorriqueña de los años ochenta, usando la crónica para narrar la visita de Juan Pablo II a San Juan, lo mismo que un espectáculo en el cabaré Club Caribe de la llamada *vedette* de América, Iris Chacón, quien representó nuestras más ancestrales aficiones eróticas. El Cerro Maravilla de la Iris, una especie de Jennifer López aunque con menos talento, también nombra el sitio del último enfrentamiento entre el desesperado nacionalismo puertorriqueño y el desarrollismo del Estado Libre Asociado. Es un libro sobre las preferencias del deseo, el pietismo católico y también el rencor ideológico. Las tres crónicas configuraban las señas de una identidad en transformación, lo mismo que *Puertorriqueños*, libro de fotos glosadas –las voces y las poses– publicado por entregas en el periódico *El Reportero*, hoy desaparecido. La versión periodística apareció con el título de *Álbum familiar*. Se publicó a lo largo de un mes, todos los días, y en un hermoso despliegue gráfico; ambos libros de crónicas señalaban el final de algo y el comienzo de un porvenir apenas imprevisto.

En *El cruce de la bahía de Guánica*, mis crónicas comienzan a moverse hacia estructuras de convivencia en nuestra sociedad, tales como esa cultura playera –el tránsito de la ruralía a la playa– donde el hedonismo iría al encuentro con la marginalidad social, los festivales playeros de salsa y la natación. *El cruce de la bahía de Guánica* también nos revela espacios simbólicos, como esa bahía por donde desembarcaron los yanquis en 1898. Era como ponerse la trusa, el bañador, e ir al encuentro de insospechados cruces simbólicos y patrióticos. Aquí la crónica se acercaría nuevamente al relato y la novela.

En *Cámara secreta*, en *Cartagena* y *Cortejos fúnebres* quise explorar la ciudad, aquella marginalidad de sus playas, sobre todo sus rituales secretos, como el adulterio y las adicciones de todo tipo, mediante una escritura de maniática veracidad. El tejido de mi escritura se había transformado:

sin abandonar cierta tendencia hacia la ampliación barroca, la inclinación a una prosodia algo rapsódica, mis oraciones fueron acortándose a pesar del vuelo, y ensayaban una angularidad nueva con la inclusión del diálogo; no me seducía tanto halagar el oído sino probarme en una prosa menos descriptiva, más funcional, por así decirlo. Era como si la crónica de la bahía de Guánica hubiese inaugurado en mí la compulsión por una suerte de hiperrealismo, donde los detalles elocuentes, irreductibles, valen más que la ampliación descriptiva o las imágenes.

En *Cámara secreta* me estrené en un tipo de astucia literaria, ya que esa colección de ensayos sobre fotografía erótica muy hacia el final se convierte, sorpresivamente, en la insinuación de una novela. Esta concepción de un ensayo irresoluto entre la reflexión y la narrativa –tendencia que ya había explorado en la crónica– contenía las semillas de acercamientos más recientes a los trucos del dato escondido y los finales sorpresivos. *Cortejos fúnebres* desarrolló, como relatos, anécdotas y personajes que resultaron de una exploración de la playa de Isla Verde, esta suerte de ribera y marginalidad de la ciudad. *Cartagena* amplía ese panorama de inquietud hasta alcanzar las calles del Village neoyorquino y el estudio del pintor Alejandro Obregón en Cartagena de Indias. Esos libros fueron ingenuamente autobiográficos. Fue una época triste y conflictiva de mi vida que posiblemente preferí olvidar al destinarla a libros quizás justicieramente ignorados por el público lector. Es posible que en esos libros el narcisismo se haya volcado hacia la autoindulgencia. De todos modos, en esta trilogía erótica la escritura es episódica y anecdótica, casi testimonial al modo de la crónica.

Hacia estos años publiqué la última entrega del ciclo *Crónica de Nueva Venecia*, trilogía que comenzó con *La noche oscura del niño Avilés*. En *El camino de Yyaloidé* exploro, mediante la parodia de una novela romántica del *Sturm und Drang* dieciochesco, cierta manera –casi mítica como imagen fundacional– de concebir el encuentro del viajero forastero con la linda criollita. Ese motivo es recurrente en nuestras letras, desde la crónica de André Pierre Ledrú a fines del siglo

XVIII, pasando por *La peregrinación de Bayoán* de Hostos, hasta recalar en la novela *Balada de otro tiempo*, de José Luis González. Resulta extraño que me decidiera a publicar esa novela en medio de la composición de un ciclo cuya obsesión era retratar verazmente el San Juan de los años ochenta. Aquella escritura paródica, que imaginé con *La renuncia* y amplifiqué con *La noche oscura*, tocaba su fin. Entendí que esa escritura estaba agotada para mí, apenas sentía comunicación con sus tics y manierismos. Por ello la tercera novela de ese ciclo, y que lleva por título *Pandemonium*, permanece inédita. La miro y ella me mira; compartimos la extrañeza de pertenecer a épocas distintas.

Junto con la veracidad lograda mediante la crónica y el ciclo de la trilogía erótica, finalmente alcancé cierta astucia literaria. Esta comenzó con la lectura de un libro que significó un nuevo oficio en mi trayectoria como novelista. Esa lectura fue la de *Crónica de una muerte anunciada*. Desde entonces la voz, el tono que fui logrando a través de la crónica y las narraciones antes mencionadas, descubrió el truco del «dato escondido». Pero, más que el esquema del dato escondido aplicado mecánicamente a la novela policial, lo que me provocó al escribir *Sol de medianoche* –quizás mi primera novela *straight*, según las categorías de Hemingway– fue la entrega de un inescapable dilema moral al lector. *Crónica de una muerte anunciada* es una novela que nos conduce sabia y astutamente al llamado dato escondido en elipsis, según lo define Vargas Llosa cuando comenta al maestro colombiano. La naturaleza de la relación amorosa de Santiago Nasar con Ángela Vicario primero nos intriga, luego nos entrega un *conundrum*, una adivinanza o acertijo ético. *Sol de medianoche*, mi primera novela policial, que en realidad más que detectivesca es existencialista, obliga al lector a una de esas elipsis en que la solución dada al enigma diría tanto sobre el lector y sus valores como sobre el autor y sus obsesiones. Esta lección la fui aprendiendo lentamente, quizás de manera inconsciente, desde ese lado oscuro, o punto ciego, donde reside el arte. Finalmente me percaté de cómo la semilla de *Crónica de una muerte anunciada* había germinado en mi

Me percaté de cómo la semilla de *Crónica de una muerte anunciada* había germinado en mi escritura. Reconocí que ese misterio entregado al lector, lo mismo por Henry James en *Otra vuelta de tuerca* que por Dostoievski en *Crimen y castigo*, lo mismo por Fuentes en *Aura* que por Bolaño en las cien últimas páginas de *Los detectives salvajes*, representa un arte literario superior.

escritura. Reconocí que ese misterio entregado al lector, lo mismo por Henry James en *Otra vuelta de tuerca* que por Dostoievski en *Crimen y castigo*, lo mismo por Fuentes en *Aura* que por Bolaño en las cien últimas páginas de *Los detectives salvajes*, representa un arte literario superior. Esto sí que no lo puede lograr la música, a mi modo de ver el arte supremo.

Ahora bien, a pesar de ese lento —a veces exasperante— aprendizaje literario, nunca abandoné del todo la crónica, esta ofreciéndose siempre de modo casi silvestre, porque ese pareo de la reflexión y lo narrativo es como la segunda naturaleza de mi dificultoso talento. Además, el periódico *El Nuevo Día* me ofreció un espacio privilegiado para mis crónicas. Libros como *Peloteros*, una crónica sobre la Serie del Caribe de Béisbol, edición 1995, fue publicada por entregas en el periódico. Más que sobre el béisbol, ese libro es sobre las sociedades antillanas que asumieron aquel juego inventado por los yanquis, parsimonioso y decimonónico, como parte de la herencia colonial. *Caribeños* es una colección de las crónicas y ensayos escritos desde mis andanzas por las Antillas. Ahí está mi crónica sobre la pintura de ese venezolano genial que fue Armando Reverón, su ambición de pintar la deslumbrante luz de nuestras latitudes. En el ensayo-crónica sobre el

Faro a Colón en Santo Domingo, reseño la obsesión trujillista y balaguerista por un monumento de significación panamericana, edificación aplazada por décadas y que trajo, por la superstición del llamado «focú», una retahíla de eventos desgraciados, asunto esperpéntico solo posible en las Antillas, asentamiento de la dictadura más sangrienta que ha dado Latinoamérica, la de Rafael Leonidas Trujillo. También visito, en ese periplo de la crónica, la Martinica, durante la celebración de los ochenta años de Aimé Césaire, poeta y profeta de la negritud que, lo mismo que Muñoz Marín, dejó como herencia política un país a medio hacer. Culminé ese libro en un encuentro con Fidel Castro, crónica sobre La Habana que es, también, una reflexión sobre esos esfuerzos fallidos por traer justicia social a países asolados por la herencia de la esclavitud, la caña de azúcar y el imperialismo. La sección sobre Puerto Rico de *Caribeños* recoge episodios íntimos de mi crianza en el caserón antillano de pueblo pequeño, el escenario de mi reciente novela *La piscina*. También se encuentra en ese libro la primera semblanza que escribí de mi padre.

Elogio de la fonda es una colección de las crónicas gastronómicas que escribí para el periódico y que me granjearon un nuevo público lector. Buena parte del tono *hard boiled* de mis novelas policiales, preciso y recortado, con buena dosis de ironía y hasta sarcasmo, lo ensayé en la descripción de ambientes marginales —a veces de bajos fondos e indigestas fondas— en que me busqué un hígado graso y bosquejé una teoría sobre la alimentación antillana. *Elogio de la fonda* es un libro divertido que disfruté mucho más que mi trilogía erótica, admitiendo la diferencia entre el apetito y el deseo vuelto glotonería; aquel puede desembocar en obesidad, este en fracaso moral. Todas esas crónicas tuve que lucharlas a brazo partido con mis editores en el periódico; no era fácil convencerlos de que la reflexión y la extensión eran tan necesarias para la crónica como los detalles para el reportaje periodístico, o la ambición de profundidad para el ensayo. Cuando Carlos Monsiváis vino a Puerto Rico y procuró conocerme, mi café ya estaba *colao*, como decimos; el cultivo de la crónica, en un ambiente tan provinciano como el

nuestro, sigue siendo para mí objeto de asombro. Haber publicado en una revista dominical llamada *Domingo* buena parte de los ensayos literarios que aparecerían bajo el título *Mapa de una pasión literaria* hoy por hoy me parece milagroso.

En *Mujer con sombrero panamá* insisto en el planteo del dato escondido aunque aquí explore una nueva variante, la de *la voz escondida*. Hacia el final de esa novela comencé a concebir la aparición de una voz en primera persona escondida en la omnisciencia de la tercera. Como tantas otras epifanías literarias, esta la tuve mientras nadaba en la playa de Isla Verde, una buena manera de quizás descubrir el Mediterráneo nadando en el Atlántico. Figuré esa voz como la de alguien que ha estado leyendo esa misma narración, sobre nuestro hombro, y que ahora ha decidido intervenir con voz propia, una especie de lector que irrumpe sorpresivamente ahí en el texto. Es una novela tomada por una voz que no pensábamos que estuviera ahí; hay cierta incomodidad y extrañeza, la sensación *uncanny* al descubrir que el espacio narrativo ha sido ocupado por voces fantasmales. La primera persona del observador a veces se borra, cual perspectiva en fuga, hacia la omnisciencia; aquí ocurrió al revés. Esta incertidumbre en la voz es una vuelta de tuerca a la elipsis.

En el libro *San Juan, ciudad soñada* vuelvo a la crónica urbana, pero esta vez mediando un recorrido donde lo sentimental propio vislumbra lo histórico, en que la ciudad es vista a través de la literatura y esta a través de la ciudad y su devenir. Los rincones citadinos olvidados por muchos, y salvados por la memoria, se convirtieron en incitaciones para un desplazamiento de la atención. Como en esos poemas borgeanos sobre los sitios inéditos, aquí se trata de una intención ya entrevista en los comienzos de la literatura puertorriqueña, aquel encuentro con la interioridad en el marco del rincón citadino, ocasión privilegiada que descubrió nuestro primer escritor, el realista y romántico Manuel Alonso.

La nave del olvido es la antología personal de mis crónicas, fragmentos preferidos, esos lugares donde se cumplió la promesa de significación y también la buena narrativa. Viajamos desde la semblanza de Muñoz Marín hasta el encuentro

Cuando Carlos Monsiváis vino a Puerto Rico y procuró conocerme, mi café ya estaba colao, como decimos; el cultivo de la crónica, en un ambiente tan provinciano como el nuestro, sigue siendo para mí objeto de asombro.

con Fidel Castro, desde el cruce a nado de las playas hasta las semblanzas de los peloteros Roberto Clemente y Peruchín Cepeda como algo más que emblemas de encrucijadas morales y existenciales de un país caribeño en transformación. Incluí, a modo de presentación de cada crónica o fragmento, unas glosas que evocan intenciones y establecen saldos a distancia, algunas veces de muchos años. Resulta interesante esa mirada retrospectiva, porque siempre deriva en algo de extrañeza, la efigie del escritor que fui.

En la novela *El espíritu de la luz* mi exploración es la deslumbrante luz antillana. Es una extraña novela que, a diferencia de las otras, no germina desde un personaje o una anécdota sino desde una vivencia —la de la luz— convertida en concepto, en idea. Intento la descripción de nuestra luz, desde la fascinación que produjo en la mirada de Joseph Lea Gleave, el arquitecto inglés del Faro a Colón en Santo Domingo, hasta la locura, quizás manía esquizofrénica, o mera obsesión, que desató en la pintura de Armando Reverón, el genial pintor venezolano del litoral de Macuto. También recreo la figura de Francisco Oller, un pintor puertorriqueño que se formó en el París del primer impresionismo, colega de Cézanne y otro caribeño, Camille Pissarro. Es una novela flagrantemente visionaria en que la imaginación podría considerarse autoindulgente, sobre todo en la creación del personaje de Alfredo Aguiar, una especie de *dandy* cubano y fotógrafo maldito que alcanza la vejez entre el París de Reynaldo Hahn y el Santo Domingo de Trujillo. El espíritu de la luz antillana emigra al Mediterráneo y enturbia aun más la depresión del pintor ruso

francés Nicolás de Stäel. Cercana a este postrer personaje, *El espíritu de la luz* remata nuevamente con una de esas voces escondidas en la narración, voz que se insinúa, muy tardíamente, como la de alguien que ha irrumpido en el texto compartido con el lector, quizás un periodista en la pista de entrevistar al hijo de Aguiar. Aquí comencé a indagar en el tema de cómo el artista antillano, desde su insularidad y provincianismo, concibe su entrada en la centralidad europea y cómo, de regreso a su mundo, altera su arte, volviéndolo más susceptible a la observación realista de lo circunstancial. El libro tiene su origen en crónicas y ensayos que escribí para el periódico y que están recogidos en *Caribeños*.

En *La piscina*, mi más reciente novela, escribí un libro de *edad* y *época*, explicación de mis tiempos y clase social, desde los años cincuenta hasta la actualidad. Es una novela de sesgo autobiográfico en que las conflictivas y a la vez sinuosas actitudes raciales de la pareja coinciden con la crónica beisbolera y el paso de un huracán, donde la mudanza del caserón antillano de los años cuarenta a la casa de urbanización del nuevo Puerto Rico es episodio central. La novela se desarrolla entre 1953 y 1958; el ataque al Congreso de Estados Unidos por cuatro nacionalistas puertorriqueños se convierte en emblema de época, tal como un juego de pelota entre el equipo cubano Marianao y los puertorriqueños Criollos de Caguas en el Parque Sixto Escobar, estadio frente al Atlántico y situado bajo el manto sonoro de la más antillana de las noches, la cercana al mar. Es una novela que se planta en la confluencia de lo más íntimo con lo político y social de esa época.

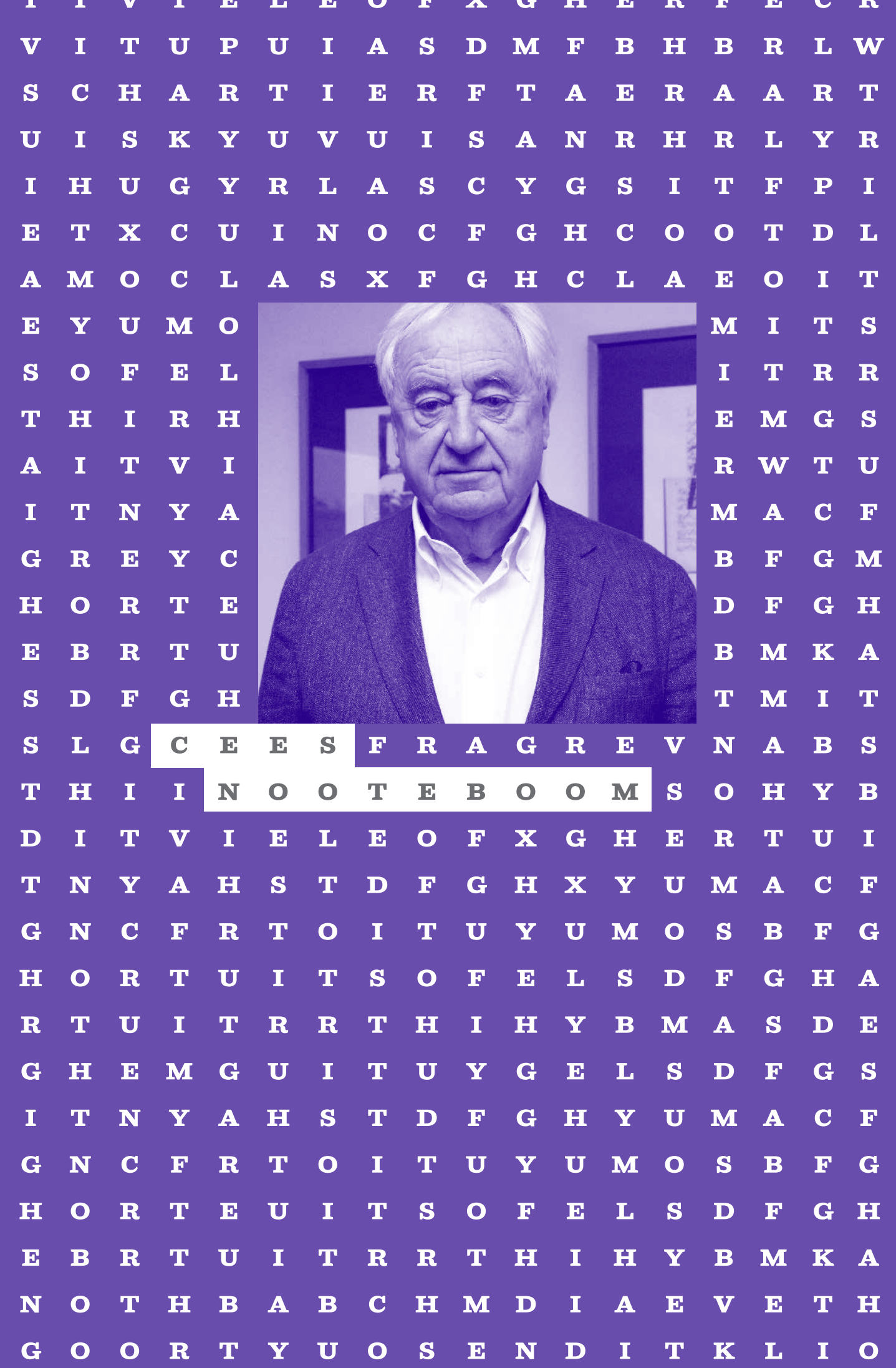
Mi libro de ensayos *Mapa desfigurado de la literatura antillana* es una revisión de las señas de la literatura compartida, hecha desde una selección de textos algo personal y excéntrica respecto del canon.

Mi teoría sobre la literatura isleña —de ahí el título del libro— indaga en senderos que he recorrido como escritor, mi ruta quizás sea la de otros escritores; semejante visión, tan personal, desfigura la tradición, alterando hitos y señas; aquí me ocupo del anhelo de interioridad a la vez que se busca la ciudad, del afán mítico-fundacional

que reaparece lo mismo en *Paradiso* como en *La noche oscura del niño Avilés*, siendo del deseo de capturar la oralidad constante que comienza con *Cecilia Valdés* y alcanza la prosodia en *La guaracha del Macho Camacho*. El libro contiene ensayos que por su tono se alejan del discurso académico y se acercan a la crónica y el testimonio.

Así he dibujado el arco de mi trayectoria novelística, de mi oficio como ensayista y cronista, tan marcados por las señas de la imaginación desbocada y la observación consecuente, la veracidad de un hiperrealismo narrativo y el descubrimiento de esa astucia capaz de crear el enigma, la elipsis, acertijos morales y voces insospechadas, escondidas, que hacen de la lectura un laberinto inquietante. ■

Edgardo Rodríguez Juliá es un cronista y novelista puertorriqueño, autor de *La renuncia del héroe Baltasar* y *El espíritu de la luz*, entre otras obras. Es miembro de la Academia de la Lengua de Puerto Rico y profesor distinguido del Conservatorio de Música de ese país.



C E E S

F R A G R E V

N O O T E B O O M

Cómo ser europeo

Cees Nooteboom

Conversación con Alejandro Zambra

Alejandro Zambra: Estoy muy contento de recibir a Cees Nooteboom, un escritor que ha sido varios escritores, así como cada persona es muchas personas. Y sin embargo, a pesar de la heterogeneidad de los géneros practicados —la novela, el cuento, la crónica de viaje, el ensayo y, *last but not least*, la poesía—, a pesar de esa heterogeneidad, me da la impresión de que en su caso hay una impronta común en cada uno de esos géneros, en cada una de esas manifestaciones. Vamos a conversar muy libremente obedeciendo a las digresiones, sin evitarlas, sobre algunos aspectos de tu trabajo, Cees. Él va a hablar en español; entiendo que habla cinco lenguas.

Quisiera partir preguntándote por la lengua. ¿Cuál es tu relación con el neerlandés, cuál es tu relación con tu lengua materna, a estas alturas en que has debido ampliar el horizonte lingüístico, por los viajes? ¿Qué significa para ti hoy tu lengua?

Cees Nooteboom: Antes que todo quiero contar cómo nos conocemos nosotros. Yo te conozco en mi idioma; como tres de tus libros han sido traducidos al holandés, nos conocemos de cuando tú has venido a Holanda y después a Bélgica, la parte del norte de Bélgica donde hablan neerlandés, como le decimos oficialmente. Es verdad que en la escuela, cuando yo era joven, hace mucho tiempo, aprendimos tres idiomas aparte del griego y latín. En cambio el español lo he encontrado

solamente en la calle, en la tele y todo eso; gramaticalmente mi español es pobre. Pero a menudo nosotros los holandeses somos bilingües con el inglés: la nuestra es una nación pequeña que ha vivido del comercio, por eso debemos hablar más idiomas. Muchas veces amigos ingleses o editores ingleses me han dicho «¿Por qué no escribes en inglés? Tu público sería mucho más grande». Y mi respuesta siempre es: si yo escribo en neerlandés, toco el órgano o el piano. Pero si escribiera en inglés, tocaría una guitarra. Porque el órgano tiene muchos más registros, y por eso mi idioma para mí es el más importante. Se puede vivir en todo el mundo, rodeado de unos cuantos idiomas, pero escribir, solamente puedo en mi idioma. Y he tenido la suerte de encontrar siempre traductores, y sobre todo traductoras, que conocen exactamente lo que hago. Por eso he definido a los traductores como personas que, si todo va bien, cambian el oro de un idioma al oro de otro idioma. Es un arte muy especial, y muy mal remunerado. Tus libros, por ejemplo, puedo decirle a este público que han sido maravillosamente traducidos al holandés.

AZ: Qué bueno. Es una situación representativa, yo creo, de una sociedad muy multilingüe, muy lectora también. En general la gente en tu país no solo habla sino que también lee en más de un idioma. Pero, ¿cómo es tu relación con tu patria, con Ámsterdam y con Holanda?

CN: Ámsterdam es la ciudad donde tengo mi casa, pero este año estuve en mi casa doce días. No es mucho. Pero Ámsterdam tiene una historia, una tradición. La patria es un complejo total de historia, de acentos y de escritores. Muchos de los escritores que para mí son muy importantes no han sido traducidos, no se puede hablar de ellos fuera de Holanda, hay que explicar siempre. Somos un pequeño país con un idioma secreto, porque podemos hablar delante de un público en holandés sin que nadie nos comprenda. Un día le pregunté a Hans Magnus Enzensberger, que escribió un gran libro sobre Europa, *Ach, Europa!*, por qué no ha escrito sobre Holanda. Y él contestó: «¿Holanda? Demasiado complicado». Y es verdad, tenemos un sistema político complicado, una historia complicada, con enemigos como los españoles, los franceses, los alemanes. Todo eso da como resultado que uno necesite horas para explicarlo. Por ejemplo, no sé si ustedes han visto que ahora tenemos una reina argentina; una mujer muy bella —y hay que decirlo, también simpática— que he encontrado no solo en compañía de su marido, sino también de Bono, el cantante. (Era una cena un poco extraña, donde Bono cantó.) Y ella en unos seis meses aprendió a hablar perfectamente nuestro idioma muy complicado. Yo digo siempre: si yo puedo hablar español viniendo del holandés, no es un milagro que ella pueda hablar holandés. Por cierto, estuve en Argentina, en la Embajada de Holanda, viendo el juramento de los reyes, y estaba en esa iglesia todo el parlamento holandés. Para explicar solo un poco: estaban los oficiales con sus condecoraciones y uniformes de gala, pero algunos parlamentarios no usaron corbata para esa ocasión, otros no quisieron decir «yo juro», decían «yo prometo», otros gritaban «¡Que Dios todopoderoso me ayude!». Y todo este panorama de seres individuales muy orgullosos de su independencia me dio otra vez una visión de mi patria. De lejos uno ve mucho mejor.

AZ: En tu libro *Cómo ser europeos* hay varias ideas, pero creo que dos son las más fuertes. Una, la defensa de lo particular, la defensa de las identidades nacionales, la resistencia nacional en la constitución de lo europeo. Y dos, la defensa de la

poesía como una forma de comunicación efectiva. La pregunta que quiero hacerte es, pensando en los últimos años, ¿qué le añadirías a ese ensayo ahora?

CN: En Europa tenemos la tradición de que cada año una ciudad distinta es Capital Europea de la Cultura, e invitan a personas para que vayan y hagan un discurso. Este pequeño libro, *Cómo ser europeos*, es como un compilado de discursos sobre la gestión europea, y en las primeras frases de ese libro lo he dicho mejor de lo que voy a repetirlo ahora. Cómo ser europeo no es un problema porque si se ha nacido en Noruega o Sicilia o Atenas ya se es europeo. No es un esfuerzo, viene con el nacimiento. Pero la idea política..., todo eso ha empezado entre Alemania y Francia, con tres guerras atroces. Lo que pasa ahora —y por eso es tan complicado— no es otra guerra sino una división esencial entre el norte y el sur de Europa. Empezamos con una idea de reconciliación y de amistad, sobre todo en cuanto a algunos aspectos del mercado, pero justamente en el aspecto del mercado esa idea ha comenzado a romperse en este momento. Yo no soy economista ni político, pero lo que pasa, la catástrofe de la que ahora se habla, es que los europeos pensaron que a pesar de todo podrían hacer una comunidad. De repente los españoles, los griegos, los italianos fueron ricos, pero se suele olvidar que los países del norte han ganado muchísimo dinero con todo eso. Después, es muy claro que los países del sur han vivido un poco por sobre sus posibilidades y el norte se resiste a pagar por eso. Y los países del sur saben muy bien que los del norte han ganado muchísimo dinero con esta idea de mercado.

En uno de esos textos de *Cómo ser europeos* he intentado explicar el problema que hay, que es la soberanía. Un ejemplo: a un compositor joven le encargan escribir el himno nacional europeo. Este joven, lleno de talento, piensa en todo lo que es ser europeo, en lo feo y lo bello, por ejemplo, Auschwitz y Rembrandt, todo lo que nosotros pensamos que es Europa, y escribe su composición. Luego llega el momento, el día que los treinta y un miembros de la orquesta van a juzgar por primera vez esta composición. La orquesta

Cuando alguien ama a un escritor, siempre quiere que ese escritor sea amado por los otros escritores que uno ama. Y nunca es el caso. Nabokov rechazaba a Dostoievski y a Thomas Mann. Thomas Mann nunca dijo algo sobre Nabokov.

tiene treinta y un miembros como los treinta y un países de Europa. El joven oye en su mente esta composición fantástica que está llena de espíritu europeo y, cuando empieza a dirigir, lo que sale es una total cacofonía porque todos los miembros de la orquesta tienen su propio himno nacional en la cabeza. Creo que ese es más o menos el problema. Nadie quiere perder su soberanía en la organización del trabajo, en los sindicatos. Esto de hacer un mercado común parecía simple pero no lo es.

Por otro lado, he pensado que la idea europea ya existía, por ejemplo Mozart iba La Haya a dar conciertos; los libros de Voltaire eran impresos en Holanda. Siempre ha habido este entrecruzamiento entre países, los intelectuales, los escritores, los pintores holandeses en Italia y al revés. Todo europeo es espiritual y siempre ha existido; solamente en política no ha existido. El proceso empezó con demasiada rapidez y ahora vemos los problemas.

AZ: Pero también ha existido siempre la idea del holandés como viajero, que tú has encarnado a la perfección en varios libros dedicados a la crónica de viajes, crónicas a veces largas, de veinte o treinta páginas, y a veces más breves. En general son bien sorprendentes porque no hay ahí un reporteo tradicional sino más bien una reflexión diagonal sobre lo visto y lo vivido en esos viajes. Mucha atención a los detalles, pero también mucha sensibilidad para ir más allá de lo pintoresco, que en general es el problema de los cronistas de viajes: siempre están fijándose en lo que es evidentemente distinto, cuando lo que importa y

no logran captar son los matices de los matices. Me parece que la idea del viaje –hasta donde sé vives en tres casas y otra parte del año estás viajando– la has encarnado, has concretado la idea del viajero incluso en ese nivel, el de no tener solo una casa. Quisiera que comentaras dos citas del sabio árabe del siglo XII que incluyes en un ensayo, en una especie de breve teoría sobre el viaje, Ibn Arabi. Una cita dice: «El origen de la existencia es el movimiento, esto significa que la inmovilidad no puede darse en la existencia, pues de ser esta inmóvil regresaría a su origen, la nada. Por esta razón el viaje no tiene fin tanto en el mundo superior como en el mundo inferior». Y la segunda: «En cuanto ves una casa te dices, aquí me quedo. Peor nada más llegar a la casa ya la estás abandonando para partir de nuevo».

CN: Mejor voy a empezar un poco antes. Los holandeses, como se dice, descubrieron Indonesia y otras partes del mundo, tal como los españoles llegaron a este continente. Habría sido mucho mejor al revés, que los holandeses hubieran descubierto América Latina, así habría muchos más lectores para mí porque nosotros nunca hemos dejado nuestro idioma. Los españoles impusieron su religión y su idioma, nosotros nunca lo hicimos. En Indonesia nadie habla holandés, y estuvimos allá tres siglos. Pero a lo que voy es que hay una literatura del descubrimiento, como la hay en español con Las Casas y Cortés. Ibn Arabi fue un gran filósofo medieval árabe; en ese tiempo el islam era una religión muy iluminada porque lo que ha pasado en Toledo y Granada, la creación de escuelas de interpretación y traducción sobre todo, es obra de los árabes; la herencia griega de Platón y todo eso lo conocemos a través de los árabes. Y el Renacimiento nunca habría podido existir sin estas tradiciones de los árabes-españoles en los siglos XII, XIV. Sin embargo, después los españoles no formaron parte del gran Renacimiento, en esto estaban los italianos. Y los árabes tampoco lo hicieron. Toda esta tradición de interpretar y traducir otras culturas, esta cita que leíste, la ha traducido en imagen el pintor que ha hecho la portada holandesa de mi libro *La Tierra viajera*, que muestra la Tierra en el espacio y una

Mozart iba La Haya a dar conciertos; los libros de Voltaire eran impresos en Holanda. Siempre ha habido este entrecruzamiento (...) Todo europeo es espiritual y siempre ha existido; solamente en política no ha existido.

maleta. Porque la Tierra también es viajera, viaja en el universo. Esta idea de Arabi del movimiento, de que todo existe por el movimiento, sale de eso. Lo admito como si fuera una culpa, yo soy eterno movimiento.

Mi último libro de viajes, que no ha sido traducido, habla de uno que empecé en Valparaíso, en un barco viajando por la costa chilena hasta el sur, hasta llegar a Punta Arenas, después a Ushuaia y luego a Montevideo. Es una especie de diario de navegación. No puedo imaginar otra vida. Por eso cuando me invitan a las ferias del libro utilizo esos desplazamientos para llegar a Chile y viajar más. Yo no comprendo a esos escritores que hay —y son muchos— que vienen a estas ferias y salen de sus países, pasan tres días en Buenos Aires y regresan a casa. Nunca ha sido mi caso. Todo esto viene de una curiosidad. En dos días me voy a Chiloé porque lo vi desde el barco que abordé hace cinco años, y me dije «no, no, no, quiero verlo, poner mis pies en esta tierra», y lo mismo me pasa con el norte, San Pedro de Atacama.

AZ: Muy bien, quiere decir que te tendremos un tiempo más en Chile. Pensando ya en tus novelas, yo decía al comienzo que me impresiona que haya un tono en común en tus libros a pesar de la heterogeneidad, siempre hay algo que se puede reconocer. Estaba tratando de definirlo y llegaba a esta frase que a mí me gusta mucho de Borges. La dice al pasar en un ensayo: «El arte es la inminencia de una revelación que no se produce». Esa es la definición que da Borges. Me parece que es completamente aplicable a tu trabajo, el arte como una inminencia de algo que no sucede,

pero que aunque sepamos que no sucede es necesario buscarlo e indagarlo. También pensé en Borges, naturalmente, porque es una referencia en tu trabajo.

CN: Sí, Borges está presente en mi libro sobre mis viajes por España, un libro en el que trabajé quince años y que se llama *El desvío de Santiago*. Borges murió un día en que yo estaba viajando por el norte de España; en los días siguientes compré todos los diarios que pude, franceses, alemanes, ingleses. Y mi libro es una suerte de antología de elogios a Borges. Puedo decir que Borges para mí ha sido muy importante. También, parcialmente incomprensible. Porque recuerdo un día que Borges fue a Londres para discutir con un señor y luego había la posibilidad de preguntar, escribirle preguntas. Yo solamente escribí una pregunta, qué pensaba él de uno de mis autores preferidos, Gombrowicz, pero no hubo respuesta. Cuando alguien ama a un escritor, siempre quiere que ese escritor sea amado por los otros escritores que uno ama. Y nunca es el caso. Nabokov rechazaba a Dostoievski y a Thomas Mann. Thomas Mann nunca dijo algo sobre Nabokov. En mi literatura hay gente que no ama a los poetas que yo amo. Y eso siempre es un poco de sufrimiento, saber que no estamos de acuerdo en muchas cosas en la literatura. ¿He contestado tu pregunta?

AZ: Sí, pero también está esta idea de misterio, de inminencia que siempre hay en tus libros.

CN: Puedo dar un ejemplo. En Holanda hay una tradición que se llama «el regalo del libro», que existe hace ya sesenta años. Cada año a un escritor diferente le piden que escriba el que será regalo de la Semana del Libro, que generalmente dura diez días. Este regalo está en todas las librerías porque en esta semana cuando uno va y compra un libro, digamos de doce o quince dólares —puede ser religioso, de jardinería, puede ser novela, un poemario—, pide el regalo. Y si el librero dice «no tengo el regalo», uno va a otra librería. Por eso el tiraje en la Semana del Libro, en mi país que es muy pequeño —tenemos solamente dieciséis millones de habitantes—, es de un millón

de ejemplares. Quién podría escribir un libro que sea leído por casi un millón, o exactamente un millón de personas. De puro pánico empecé un viaje a Lisboa. Estuve una semana en Lisboa, escribí todo lo que vi, restaurantes, imágenes, y después me instalé en mi cuarto de trabajo en la isla de Menorca, donde vivo parte del año, sin ninguna idea. Pánico quizás no es la mejor palabra, pero empecé a escribir sin tener ninguna idea. Y quedé completamente sorprendido por la primera frase de *La historia siguiente*, que fue «Nunca he tenido un interés exagerado por mi propia persona, pero esto tampoco implicaba que fuera incapaz de reflexionar sobre mí». Es una frase que salió, y descubrí que esta persona que hablaba era un profesor griego al que sus discípulos llamaban Sócrates, pequeño, feo, que tiene una historia de amor, etcétera. Nunca, nada de esto fue premeditado.

Creo que hay dos especies de escritores. Un día estuve en la casa de William Faulkner en Oxford, Mississippi, y en la pared estaba escrito «lunes, martes, miércoles», y así. Era la Semana Santa y esa anotación era para su última novela, *A fable*. Y también hay otros escritores, por ejemplo Nabokov, que tienen frente a ellos todo acerca de la novela que van a escribir, pero mi caso es el contrario, y no hay mérito en ello.

AZ: Escribes para descubrir lo que quieres escribir. Desde la incertidumbre.

CN: Sí, hay algo aquí que necesita de este esfuerzo de descubrir y encontrar la historia que realmente existe dentro de tu mente, o de tu cuerpo. Al final de ese libro yo tenía la sensación de haber dado un salto mortal.

AZ: Caíste parado. A propósito de eso, ¿cómo trabajas tú, materialmente?, ¿escribes todos los días?, ¿cómo trabajas en términos de utensilios, lápiz...?

CN: No, no uso lápiz, escribo con pluma, con tinta, en unas grandes libretas que se pueden comprar en España que se llaman «actas», como las actas de los apóstoles, y aún las hacen. Son grandes libros vacíos, con líneas y con tapa dura.

Los coleccionistas de manuscritos me han dicho «los tuyos no son tan interesantes porque no hay tachaduras, hay muy pocas. Es como si lo hubieses escrito todo de memoria».

Es un misterio, tienes un libro completamente vacío, y después de un año, dos años, tres años, tienes un libro escrito.

AZ: ¿Y en computador?

CN: No, después, con dos dedos. Toda mi obra, con dos dedos. No puedo escribir directo en el computador, me confundiría. Es increíble cómo, por ejemplo en una agencia de viajes, estas chicas escriben con diez dedos. No sé cómo pueden hacerlo. Mis libros son manuscritos, y yo tengo una letra pequeñísima, entonces la gente dice «¿cómo puedes leer eso?». A veces es un problema, pero los coleccionistas de manuscritos me han dicho «los tuyos no son tan interesantes porque no hay tachaduras, hay muy pocas. Es como si lo hubieses escrito todo de memoria». No hay mucho que corregir, por eso el trabajo con dos dedos es como una especie de esclavitud de oficina.

AZ: Quería preguntarte por qué en tus libros siempre hay una visualidad muy evidente, que a veces se concreta, por ejemplo cuando trabajas con el fotógrafo Eddy Posthuma de Boer, después con tu mujer Simone Sassen. Con ella hiciste ese libro que es hermoso, *Tumbas de escritores*, con textos tuyos. También está tu libro *Autorretrato de otro*, en el que trabajaste con dibujos de Max Neumann. Y en tu poesía hay frecuentemente alusiones visuales, e incluso écfrasis, representaciones verbales de representaciones visuales. Poemas sobre pinturas, o sobre imágenes en general. También está esta frase o idea tuya de que tanto la obra de Hopper como la obra de Vermeer son novelísticas. Me gustaría que te refirieras a la relación entre el texto y la imagen, cómo se te da.

CN: Me excita lo visual. Vermeer es un pintor holandés muy misterioso, solamente quedan unos dieciséis cuadros suyos, unos tres o cuatro en Holanda, otros en Dresde; y mi gran deseo es ver todos los Vermeer juntos en un día. Hay uno en el Palacio de Windsor, de la reina de Inglaterra, y nunca lo he visto. Pero una vez, por casualidad, estuvieron los dos en Nueva York, Hopper y Vermeer. Y en un día vi cuadros de los dos, una exposición de Edward Hopper y unas pinturas de Vermeer en el Frick Collection. Y de repente descubrí que había algo en común: los dos son pintores que no han podido estar presentes en la escena que pintan. En Vermeer hay una increíble intimidad entre mujer y hombre. Y lo mismo pasa en Hopper, con un director visto de arriba que está dictando a su secretaria. En estos espacios físicos no podría estar nunca otra persona presente, lo que quiere decir que el pintor se ha imaginado la escena. Y esto es novelístico. Por ejemplo, hay un cuadro famoso de Hopper en que hay una mujer sola en su cama, tomando el sol. Es evidente que esta mujer está completamente sola, tanto espiritual como físicamente. Y eso es una idea novelística, pintar a esa mujer así.

También, por ejemplo, he escrito un libro sobre Zurbarán. Se llama *El enigma de la luz*, también trata de Vermeer y de cómo lo hacen. Cuando no puedo escribir novelas o cuentos, voy a la pintura. Porque la pintura siempre te da ideas.

AZ: También quería preguntarte, como estamos en una universidad, en una Facultad donde se enseña literatura...

CN: Como tú sabes, yo nunca estuve en la universidad.

AZ: Pensaba, por eso mismo, en un ensayo muy bueno de Auden sobre la formación de un poeta, donde dice que lo que tiene que saber un poeta es matemáticas, lengua, tener un huerto y tener una mascota. Y que eso es todo lo que tiene que saber un escritor. Tú nunca fuiste a la universidad, empezaste a viajar muy chico. Me gustaría que te refirieras a cuál crees tú que debe ser el tipo de formación de un escritor.

CN: Un año dado, 1956 —por una vez que sepa un dato—, escribí mi primer libro. Lo escribí a los veintitrés años y ya había dejado la casa materna, mi padre había muerto en la guerra, me habían puesto en varios colegios, un monasterio de franciscanos, otro de agustinos, y los monjes siempre me echaban de la escuela, y a los diecisiete ya había empezado a trabajar y hacer autostop por toda Europa. De eso nació mi primer libro, *Felipe y los otros* [*Phillip en de anderen*]. Fue traducido al alemán en 1958 pero no tuvo ninguna resonancia en Alemania. En Holanda era un libro un poco como *On the Road*, un libro de culto.

Pasaron treinta años y escribí una novela que se llama *Rituales*. Un día, estoy leyendo ese libro en una librería de Berlín y después de la lectura se acerca la librera y me dice: «Estuvo muy bien, gracias, puede elegir un libro». Y bueno, en una librería hay a lo mejor cinco mil libros que elegir. El público todavía estaba ahí, y elegí el primer libro que vi, uno de Schopenhauer, que nunca es malo. Ella ríe y yo digo «¿he elegido el libro más caro o qué?», y ella me dice «no, no, no, es que el autor está entre el público». Yo sabía que no podía ser Schopenhauer. Y era alguien que luego sería mi amigo más cercano en Alemania, un biógrafo de Heidegger, de Schiller. Ahora ha escrito un libro enorme sobre Goethe. Dije lo normal en estos casos, que si el señor podría firmar mi ejemplar. Entonces él viene, pero antes de dedicarme su libro saca de su bolso mi primer libro, ese *Phillip en de anderen* de hacía treinta años, viejo y desaparecido ya completamente. Y me dice: «Sí, se lo firmaré si usted me firma esto». Y después me dice que él leía mi libro una vez al año, que tenía diecisiete años cuando lo había leído por primera vez y que había sido un descubrimiento. No sé lo que piensa ahora, pero hemos sido amigos desde entonces. Es un ser fantástico y ha leído todo. Yo he leído poco, él ha leído verdaderamente todo. En un momento de irritación le dije «¿Pero cuándo has leído todo eso?», y me respondió: «Mientras tú viajabas por el mundo». Y la implicación era: tú has leído el libro del mundo. Me he educado viajando, y leyendo poco.

AZ: En el prólogo de *Tumbas de escritores*, que es un texto sobre la poesía en general, me llamó la

atención esta frase: «Ha habido muchas veces que no la he comprendido [la poesía], incluso cuando la he traducido, por ejemplo Montale o Vallejo. Pero no ha importado». Y también has traducido otras poesías del español. Me gustaría que nos contaras en general sobre la labor de la traducción, y también pensando en Vallejo.

CN: Huidobro.

AZ: Y Nicanor Parra también.

CN: Eliot, que no es un poeta simple tampoco, ha dicho que muchas veces cuando había escrito un poema no lo comprendía. Esto ya es parcialmente una excusa para no comprender poesía. Pero antes de hablar de Vallejo hablemos de Montale. Montale es un poeta muy secreto, los suyos son poemas muy densos, llenos de alusiones. Y hay un libro de su poesía completa, traducido por Jonathan Galassi, que es el director de Farrar, Straus and Giroux, tu editorial en Estados Unidos. Galassi ha hecho el trabajo de su vida con estas traducciones. Y en muchas cartas de Montale hay llaves. Él ha escrito a sus amigos, y la pregunta siempre es: si yo no tengo esas llaves, ¿puedo comprender esta poesía? Y yo digo sí y no. Para decirlo de manera primitiva, el lector de un poema está de cierta manera cubierto de cera y el poema emite y deja impresiones, grabados, y esa es una forma de comprenderlo sin comprenderlo. Entrar en el espíritu o alma del poema, sin poder explicarlo lógicamente o racionalmente. Yo he traducido a Vallejo. La idea total de lo que es Vallejo creo que la he comprendido.

AZ: Acá hay una idea tuya acerca de Neruda y Vallejo; dices: «La poesía de Neruda es tan legible, cómoda y accesible para los europeos como la de Vallejo resulta caprichosa, inaccesible y lejana».

CN: Sí, era simplemente para dar un método a Neruda. Tengo cierta admiración por las posibilidades líricas de este poeta. Estuvimos en su tumba, hemos visto la casa, la ropa y el Nobel. Pero también he leído su oda a Stalin, esas cosas,

La poesía de Neruda es tan legible, cómoda y accesible para los europeos como la de Vallejo resulta caprichosa, inaccesible y lejana.

y esta facilidad no la tiene Vallejo, que nunca es fácil. Por eso lo prefiero, pero él nunca podría ser popular o muy conocido. Es un enigma. Algo como los médium espiritistas, de repente hablan y hablan, y dicen de ellos que son druidas. Es el lado druídico de la poesía el que a mí me interesa mucho. Oyendo palabras sin comprenderlas y sabiendo al mismo tiempo lo que dicen. Misterio. De la fe. En la poesía.

AZ: Hay muchas alusiones religiosas en algunas de tus novelas y en la poesía. Tienes este libro sobre Zurbarán. ¿Cómo te relacionas con lo religioso?

CN: No he nacido directamente del catolicismo. Mis padres eran católicos, como mucha gente. Pero yo no tuve una educación católica hasta el momento en que mi padre murió y mi madre se casó con un hombre muy católico. Los holandeses llamamos a eso un catolicismo calvinista, muy riguroso. Me metieron en un colegio que era un monasterio. Lo religioso siempre me ha interesado, pero he podido dejar todo eso sin el más mínimo rencor. Me interesaban sobre todo estos religiosos que son de cierta manera extremistas, como los monjes trapenses y los cartujos. Vidas completamente excesivas. Un cartujo no puede salir nunca de su monasterio, se queda ahí para siempre. Es uno de sus tres votos: castidad, pobreza y *stabilitas loci*. Esto está muy lejos de mis inclinaciones, nunca lo he comprendido, he intentado entrar en un monasterio así y adorar el misterio; pero sin duda miraron dentro de mi alma por tres minutos y me dijeron: «Joven, sí, muy bien que quiera entrar aquí. Le doy un libro de san Abelardo y un diccionario de latín, un poco de papel y lápiz. Le damos una celda y empieza a traducir». Eso duró máximo unos días. Yo no he

Hay un pequeño ensayo de Kafka sobre Poseidón, donde dice que Poseidón está debajo del agua haciendo la contabilidad todo el tiempo. Esta idea me golpeó. La idea de que Poseidón está siempre abajo mirando más o menos alrededor, pero también hacia arriba.

nacido para la *stabilitas loci*. Pero me gusta mucho visitar estos monasterios, mirar lo que pasa. Me gusta el extremismo, y son vidas extremistas de cierta manera. En España hay unos monasterios fantásticos que son muy bellos además, medievales. Quedan muy pocos monjes, están solos en enormes monasterios, lo que acentúa la extrañeza de esta manera de vivir, que es excesiva.

AZ: Lo religioso que está conectado además con lo mitológico es una constante en tu trabajo. Tu último libro se llama *Cartas a Poseidón*. A Poseidón, y no a Neptuno.

CN: No, a Neptuno no. Neptuno es Poseidón y viceversa. Pero para mí el dios es un griego, no es un latino.

AZ: Este libro está construido como cartas. Es una prosa bastante lírica a veces, reflexiva siempre. Me gustaría que nos contaras por qué elegiste la figura de Poseidón.

CN: Hace mucho tiempo que había querido escribirle a un dios. Y Poseidón es para mí más o menos lógico. Uno, porque los holandeses vivimos a seis metros bajo el nivel del mar. Y dos, yo vivo parte del año en Menorca, que podría ser Ítaca, porque el paisaje es el de una isla mediterránea y Poseidón es un dios mediterráneo. Y además, de cierta manera siempre me ha seducido escribirle a alguien que nunca me contestará, y no lo había hecho. Tenía muchas preguntas, desde mi educación clásica, sobre Homero, esta

venganza continua de Poseidón contra mi héroe, Ulises. No es un ser agradable como dios. Hizo muchas cosas, violencia contra mujeres, embarazarlas. No es la persona más agradable. Pero es el dios del mar, y a mí me gusta el mar. En Menorca tengo contacto diario con el mar. También hay ciertas preguntas esenciales. Por ejemplo, si otros dioses nos desprecian porque somos mortales, o al revés, si nos envidian porque podemos morir. Él no contesta. Este libro está construido de la manera siguiente: treinta y tres cartas con preguntas directas, y a partir de estas unas cincuenta preguntas sobre cosas que he visto, que en mis viajes me han sorprendido y también sobre la vida bajo la superficie del agua. También hay un pequeño ensayo de Kafka sobre Poseidón, donde dice que Poseidón está debajo del agua haciendo la contabilidad todo el tiempo. Esta idea me golpeó. La idea de que Poseidón está siempre abajo mirando más o menos alrededor, pero también hacia arriba. Que ha visto llegar abajo, por ejemplo, los aviones. Pero también ballenas. Y un día los pies del otro dios, andando sobre el agua.

En el canto último del Paraíso del Dante, Poseidón ve a los argonautas pasar. Ya Dante tenía esta idea. Yo me he dicho «en ese caso, también ha visto los pies de Cristo andar sobre el agua». Y qué sorpresa: un dios al que lo han puesto al lado, el nuestro ha vencido. No sabemos lo que piensa Poseidón del dios de los cristianos. Pero en todo caso ha sido una sorpresa enorme verlo. Por ejemplo, he descubierto cosas, físicas: una ballena que muere naturalmente, ¿cuánto tiempo necesita para descomponerse por completo, hasta que no quede nada? Un siglo. Son cosas que nunca había pensado. Poseidón me dio la posibilidad de pensar. O sobre los caballitos de mar. En la naturaleza, en la biología, son la única especie animal en que los machos son los que se encargan del cuidado de los huevos.

AZ: Cees, estamos ya terminando y me gustaría que leyeras unos poemas que querías leer.

CN: Voy a leer dos pequeños homenajes a poetas latinos. El primero, a un poeta que amo mucho, que se llama Roberto Juarroz y que no está en el

libro *Tumbas de escritores* porque no tiene tumba. Está en una urna en la casa de su amante. Juarroz, que escribía poemas verticales.

JUARROZ

Hay ángulos que no pueden cerrarse

Hay ángulos que no pueden cerrarse, dices,
y cómo el amor los conoce
y siempre los busca de nuevo
como el pensamiento, y las palabras,
los párrafos del viento.

Pienso en esas palabras,
y te veo ante mí, pequeño y elegante,
con un traje azul,
un señor de Argentina
que escribía poemas verticales
y sabía de una geometría
que él mismo había creado
aunque no existiera instrumento
para medirla.

Habitas un maravilloso
continente del espíritu
donde no sirven nuestras leyes
y las preguntas mandan
con la fuerza del axioma.

Un traje azul, una corbata,
un orden divergente del espacio:
puerta a ese otro
mundo existente,

la poesía.

Y el otro poema habla de Borges, que nos cuenta que un día saliendo de Argentina ha tirado una pequeña moneda al agua.

BORGES

A una moneda

Río de la Plata, la tormenta
azota el agua. Tú que aún puedes ver
escribes la ciudad que desaparece en el nombre
de sus letras, la desembocadura,
el océano. Viaje de invierno del poeta.

Pero ¿qué te sucede?

¿Cuál de todas tus almas
saca ahora de tu bolsillo esa moneda
y la arroja desde la cubierta más alta,
un destello
en el negro de las olas?

¿O acaso no eras tú, de nuevo,
sino ese otro llamado también Borges
el doble en el espejo
del poema soñado?

Dos veces, dices, añadiste algo
a la historia del planeta,
dos series interminables, paralelas
y tal vez infinitas,

tu existencia, y la de esa mísera moneda
que allí en lo más hondo de las profundidades
comienza ahora la progresión mágica
del consumirse
aunque no lo sabe.

Tú sí, por eso estás celoso
y feliz. Tu júbilo secreto fue
penetrar en el destino. Retorno,
infinitud, fábulas con las que jugar.

Así arrojaste tu obra
al tiempo,
palabras, un día empezadas como nada,
como pensamiento, como frase, como poema
escritura transformada en libro
de mármol, y luego hundiéndose
perdida, corroída
por mil ojos aún no nacidos,
otra vez convertida en palabras sin poeta,
y más aun,
letras en la piedra más y más ilegibles,
susurro de fragmentos,
el eco enigmático
de un tiempo prehistórico,
hasta esa única y última
redención,

alcanzada
ausencia.

Y para terminar, un poema dedicado a mi amigo el poeta flamenco Hugo Claus. Hace cinco años le descubrieron que tenía la enfermedad de Alzheimer, que es irreparable, y decidió morir porque no podía escribir más. Me decía: «Empiezo una frase y no sé qué decir»..., y el final del Alzheimer es siempre lo mismo, la degradación total de la persona. Hugo decidió no vivir esto y después de unas semanas de lo que nosotros llamamos Ceremonias de Adiós, con champán y todo, un día..., y bueno. El poema se llama «Atardecer» y es en su memoria.

El holandés Cees Nootboom ha publicado casi sesenta títulos de crónica, ensayo y narrativa, y ha desarrollado un interés por el estudio de la producción literaria hispanoamericana.

La silla azul en la terraza, café, la tarde,
el euforbio que se extiende hacia dioses ausentes,
con gran añoranza de la costa, todo un alfabeto
de anhelos secretos, este es su último rostro
antes de la oscuridad,

del velo en su cerebro. Él lo sabe,
desaparecerán las formas de las palabras,
en su cáliz ya tan solo zupia,
las líneas no más unidas

que antes fueron pensamientos,
ya no llega aquí palabra alguna
que sea cierta. Gramática pulverizada,
movidas imágenes sin nexo,

del viento el sonido
mas ya no el nombre,
alguien lo dijo
y la muerte estaba sobre la mesa,

un criado remiso, que espera
en el pasillo, riendo tontamente,
hojeando las noticias
enloquecidas del periódico.

Todo esto lo conoce: el euforbio,
la silla azul, el café en la terraza,
el día que lo envuelve lentamente
y luego se aleja nadando con él,
un animal manso

con su presa. ■



Cátedra Abierta udp

Creada en el 2007 en homenaje a Roberto Bolaño

udp FACULTAD DE
COMUNICACIÓN Y LETRAS

udp FACULTAD DE
COMUNICACIÓN Y LETRAS

Presidencia
Publicidad
Literatura Creativa

udp.cl

udp FACULTAD DE
COMUNICACIÓN Y LETRAS

Presidencia
Publicidad
Literatura Creativa

udp.cl

udp Facultad de
comunicación
y letras

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

G I B S O N



Intuiciones certeras

Joaquín Fernandois

Espero que Ian Gibson no se moleste si digo que, aunque irlandés, pertenece a este mundo angloparlante que ha sido una parte activa de la vida cultural de nuestro país, de España, de América del Sur, de América Latina. Un irlandés especial porque no viene del origen católico, se nota. Pero tampoco es anglicano, es metodista, minoría dentro de una minoría; es como una cebolla, a propósito de la metáfora que usa para referirse a Dalí. Creo que parte de la historia intelectual española no se entiende sin estos observadores, tipo Gerald Brenan, Hugh Thomas, Paul Preston, Gabriel Jackson, Stanley Payne, Raymond Carr, que son muy importantes. Sin esos historiadores angloparlantes –o anglosajones, habría que decir–, nuestra historiografía, desde mediados de siglo o desde la década de 1930, no está completa. Yo creo que una parte de nuestra historia está hecha fuera de Chile, y en todos los países latinoamericanos pasa lo mismo. Eso ha cambiado porque hay muchos chilenos formados en Estados Unidos o Inglaterra que trabajan en ambas partes, o trabajan más allá que en Chile. Yo no encuentro en esto nada peligroso ni inconveniente, hay diferencias y percepciones distintas, pero es muy importante que las haya. En el caso de España, Jackson y Thomas fueron hombres fundamentales para comprender ese país en un momento dado, al comenzar la segunda mitad del siglo XX.

En cuanto a Ian Gibson, es difícil situarlo en una especialidad,

pero creo que él es una combinación de historiador cultural e historiador político. En historia cultural, combina dos cosas: el análisis de texto, pero un análisis sensible al texto, y lo que podríamos llamar sociabilidad cultural, es decir, el mundo de los artistas, los intelectuales y su relación con el acontecer del siglo, que muchas veces resumimos con la palabra política, pero a veces se queda un poco estrecha.

Es autor de grandes biografías, ve la biografía como un método para entender la época y al autor. Viene ahora una biografía suya de Buñuel y su papel durante la guerra civil española. Yo he podido leer en forma incompleta su extraordinaria biografía de Federico García Lorca; para muchos de este grupo anglosajón, y debido a su impacto en otros países, la guerra civil española es un fenómeno que en Europa y América marcó políticamente hasta mi generación –yo nací el 48, entre paréntesis–, e incluso en mi generación estamos muy marcados. Creo que en el caso de Chile, más que de otros países de América Latina, hay un paralelismo político entre la España de los treinta –y quizás la de antes– y la de ahora. El golpe del 73 se explica en parte en España, porque los dos bandos decían «que no nos pase lo de allá». En la izquierda chilena, la cultura política de la guerra civil influyó para su propia interpretación en los cuarenta, en los cincuenta, en los sesenta, y creo que a comienzos de los setenta algo de eso hubo también. O sea, esta no es una historia tan ajena a nosotros tampoco, pero siento que para las

nuevas generaciones ya es algo más lejano.

Ian Gibson es un observador comprometido, toma partido con altura intelectual. Usa generosamente el epíteto de fascista para la España media, pero tiene también unos estudios matizados interesantes sobre algunas figuras de la extrema derecha española, tratando de entenderlos por dentro, sin una mirada puramente condenatoria. La biografía de Lorca me llamó la atención por algunos puntos que a lo mejor para un historiador netamente cultural no son tan extraños, pero que a mi juicio captan muy bien esa relación vida-obra que es compleja, contradictoria, muy difícil. Interpretar la obra por la vida y la vida por la obra no puede llevar a engaños, pero existe una relación entre esos dos aspectos, es una carta, un juego. Hay una observación ahí que, citando a Jorge Guillén, habla sobre la naturaleza juglaresca de García Lorca. Esto es algo muy interesante, y me quedé meditando si la poesía no podría revivir si lograra retomar esas raíces, porque hay algo en la poesía que tiene que ser leída en voz alta entre varios, como en una suerte de fiesta. Gibson habla en el libro de las reuniones entre Neruda y García Lorca, con mucho vino, muchas fiestas que duraban días, pero consta que los dos eran muy leídos y muy cultos; no sé muy bien a qué hora lo hacían, pero analizando los textos de ambos, obviamente que esta dedicación a la lectura existió. En Estados Unidos, García Lorca siente

empatía con el mundo negro y otros sectores, pero también una visión yo diría matizada sobre la experiencia norteamericana, eso está muy bien transmitido; en cuanto a Cuba, el poeta defendía la afinidad andaluza con el mundo cubano. Planteaba que hay una especie de Nueva España en Cuba, un país que por estar ligado con España hasta fines del siglo XIX tendría más raíces españolas que cualquiera de los otros países latinoamericanos. Su relación con la política cubana es más indirecta, y a propósito de lo que dice Ian Gibson, yo diría que Lorca sí tiene una simpatía sociocultural con lo que podríamos llamar la izquierda, pero no es necesariamente un activista político, no tiene mucha opinión sobre Cuba, que en su caso era la Cuba de Machado. Sabemos que la historia de Cuba ha estado ligada a figuras fuertes. Machado en los veinte y comienzos de los treinta. En los treinta, cuarenta y cincuenta, Batista. Desde fines de los cincuenta hasta hoy, los Castro. Es como un sino de ese país especial. Y por otro lado, Cuba tiene una vida propia. Ese es un capítulo que encontré hermosísimo, uno siente el aire cubano, la atmósfera cubana. El tema de la homosexualidad en García Lorca está tratado con mucha finura, con altura.

Gibson es autor también de novelas, ha combinado la escritura de la historia con la de novela. Yo hago un curso de teoría de la historia y siempre hablo de esta relación, porque los historiadores han inventado muchas cosas, y no nos queda otra. Hugh

Thomas tiene también una teoría al respecto, cuando afirma: «Yo sé que esto es así pero no lo puedo comprobar, entonces escribo una novela». Acerca de si la novela es más reveladora que la investigación histórica, Ian Gibson dice: «A veces he pensado que es posible, porque [en la novela] uno está trabajando con intuiciones y podría ser que fuesen certeras. La imaginación del novelista puede aportar sugerencias al historiador. El novelista sospecha, intuye algo y puede elaborar situaciones que tal vez luego resulten relevantes a la hora de conocer la verdad».

Para terminar, Gibson tiene un juicio interesante porque se está dedicando a la España del siglo XIX, me parece, como una nueva pasión. Dice que ese país vivió a salto de mata en el siglo XIX, y creo que tenemos que entender eso para entender también a América Latina en los siglos XIX y XX. Hay un paralelismo bastante grande. «Las cortes de Cádiz —dice Gibson en una entrevista— elaboraron una de las constituciones más modernas de Europa.» Tal vez la más avanzada. Después sabemos que hubo un retroceso. Yo invito a pensar esta frase, esta idea y este ejemplo sobre las cortes de Cádiz en nuestra América Latina, donde todavía tenemos pendiente este tema. ■

Joaquín Fernando es historiador y se ha especializado en relaciones internacionales e historia contemporánea.

Federico García Lorca y Rubén Darío (con Pablo Neruda, atento, al lado)

Ian Gibson

Buenos Aires, 20 de noviembre de 1933. Banquete del Pen Club en honor de dos grandes poetas: el español Federico García Lorca —que acaba de llegar a la ciudad para asistir al estreno de *Bodas de sangre*— y el chileno Pablo Neruda.

Para sorpresa de los presentes, a la hora de los agradecimientos ambos se levantan simultáneamente, en lados opuestos de la mesa, como si se tratara de un error. Llevan en la mano unos papeles. «Señoras», dice Neruda. «Y señores», dice García Lorca, y explica a renglón seguido que se trata de un discurso «al alimón». Es decir, un discurso elaborado a imitación de la poco practicada suerte torera en que dos espadas, agarrando la misma capa, lidian el temible astado.

¿Y el tema del compartido lance? Nada más y nada menos que enaltecer a Rubén Darío, reivindicar a Rubén Darío, romper una lanza en favor de Rubén Darío, muerto diecisiete años antes y, a juicio de los dos poetas (que se acaban de conocer), muy injustamente olvidado en la metrópoli argentina, donde no le han dedicado ni un monumento, ni una calle, ni una plaza... ni una tienda de rosas.

Y eso que Rubén amaba Buenos Aires y había entonado el elogio al país en su *Canto a la Argentina*.

¡Era injusto!

Neruda: «Vamos a repetir su nombre hasta que su poder salte del olvido». **Lorca:** «Vamos a nombrar al poeta de América y de España». **Neruda:** «Merece su nombre rojo recordarlo en sus direcciones esenciales, con sus terribles dolores del corazón, su incertidumbre incandescente, su descenso a los hospitales del infierno». **Lorca:** «Como poeta español, enseñó a España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y de generosidad que hace falta a los poetas actuales. Enseñó a Juan Ramón Jiménez y a los hermanos Machado, y su voz fue agua y salitre en el surco del venerable idioma». **Neruda:** «Lo trajo a Chile una marea, el mar caliente del norte, y lo dejó allí el mar, abandonado en costa dura y dentada, y el océano lo golpeaba con espumas y campanas, y el viento negro de Valparaíso lo llenaba de sal sonora». **Lorca:** «Fuera de normas, formas y escuelas queda en pie la fecunda sustancia de su gran poesía... Pablo Neruda, chileno, y yo, español, coincidimos en el idioma y en el gran poeta nicaragüense, argentino, chileno y español Rubén Darío...».

Nada más poner los pies en Buenos Aires, García Lorca había discrepado cortésmente de un periodista que se permitió el lujo de aludir con retintín a lo que calificaba como «excesos»

de Rubén. Y poco después, ante el público que abarrotaba el teatro Avenida, se había referido al «gran poeta de América [que] cantó, con voz inolvidable, la gloria de la Argentina, poniendo vitores azules y blancos en las pirámides que forman la zumbadora rosa de sus vientos».

Es probable, por ello, que la idea del discurso al alimón partiera de él.

El estudio detenido de la alocución y sus imágenes sugiere, además, más fervor, más pasión y más genuino compromiso rubeniano por parte de Lorca que de Neruda, lo cual no es sorprendente toda vez que fue Darío, creo que sin lugar a dudas, el poeta que más había influido en la vocación lírica del español, el poeta a quien más debía.

Cuando yo empecé a estudiar literatura francesa y española en el Trinity College de Dublín, con mis tiernos dieciocho años a cuestas, oía con frecuencia en clase, o leía, enunciados como «Walt Whitman influyó profundamente en León Felipe» o «Baudelaire ejerció una influencia determinante sobre los poetas simbolistas». No entendía nada. ¿Qué era eso de las influencias poéticas? ¿Cómo funcionaban? Muy tímido entonces, nunca me atreví a preguntárselo a mis profesores, para no demostrar mi ignorancia. Y tardé mucho en caer en la madre del cordero, en comprender que la poesía viene de la poesía, que no nace por combustión espontánea, que no puede brotar en un vacío verbal ni tampoco a consecuencia de alguna inusitada intervención divina. Que el joven que empieza a componer versos lo hace invadido o poseído o impelido por un poema o poemas que ha leído u oído.

Ahora sé también que acertó quien dijo «Por sus influencias los conocerás». Por sus influencias, me apresuro a añadir, no siempre reconocidas públicamente por quien las ha recibido, pues los poetas a menudo se encargan de disfrazarlas o de minimizarlas, casi casi como si temiesen ser descubiertos *in fraganti* o acusados de plagio.

¿Por qué, cuando somos jóvenes, nos habla de una manera muy personal un poeta, o un poema, y no otro?

Creo que tiene que ver con una afinidad previa, consciente o no. Una afinidad y una necesidad. El poeta invasor nos da algo que desesperadamente

necesitamos, que buscamos y que, gracias a una inmensa suerte, encontramos en él. Me parece que fue lord Byron quien dijo: «Yo soy lo que admiro». No está nada mal. Si admiramos algo o a alguien es porque esta admiración corresponde a un acuciante e íntimo, acaso no confesado, «querer ser», a algo que nos hace urgentemente falta. Así funcionan, entiendo yo ahora, las «influencias» poéticas. Y así, entiendo, pasó con la de Darío sobre el joven Lorca, influencia más potente que sobre cualquier otro poeta incipiente de su generación, y eso que, en mayor o menor grado, la recibieron todos.

Tenemos la opinión al respecto de algunos de ellos. Dámaso Alonso, por ejemplo, ha recordado su encuentro con la poesía rubeniana en 1915, cuando tenía diecisiete años. «Siempre he creído ilustrador —nos dice— comparar el descubrimiento de la dulce nueva de Garcilaso para un adolescente de mediados del siglo XVI con lo que representó, para los muchachos de mi generación, el descubrimiento de Rubén Darío. ¡Qué novedad de voz, qué extrañeza de colorido, qué inaudita musicalidad, qué incógnito mundo de arte!». Pedro Salinas, que más adelante escribiría un excelente libro sobre Rubén, visitó al poeta en París justo antes de su muerte y se sabía de memoria muchos versos suyos.

Jorge Guillén recordaba que hasta el a veces mal gusto de Rubén, y sus ripios, encantaban a jóvenes poetas españoles que entonces, él incluido, hartos de las banalidades de Ramón de Campoamor y de Gaspar Núñez de Arce, buscaban su camino.

Vicente Aleixandre y José Bergamín estaban de acuerdo, como pude constatar personalmente escuchándoles en el alegre Madrid de los años setenta, tras la muerte del dictador.

A todos ellos, de hecho, les había sido imposible no sentirse marcados por Darío, por mucho que luego reaccionasen contra los elementos más decorativos y superficiales de su lírica.

Cuando murió Rubén en la Nicaragua de 1916, en plena guerra, a los 49 años —consecuencia del alcohol, su gran consuelo y su gran enemigo—, hubo auténtica consternación en todo el mundo de habla española, con primeras planas en los

periódicos y un imponente alud de elegías, artículos y necrologías a ambos lados del Atlántico. Algunas lágrimas de cocodrilo también hubo, pues, como era inevitable, el vate tenía sus adversarios y sus detractores. Con todo, el consenso general era que había fallecido el Rey de la Poesía Hispanoamericana.

Quizás las palabras estampadas entonces por Miguel de Unamuno siguen siendo las más emocionantes, las más auténticas, las más sentidas.

Darío tenía alta estima por el pensador de Salamanca, pero al principio no fue correspondido. Unamuno se dio cuenta luego de su equivocación, y hubo entre ellos una sincera amistad. En su artículo necrológico, el autor de *El sentimiento trágico de la vida* dijo de Rubén, entre otras cosas memorables:

Le acongojaban las eternas e íntimas inquietudes del espíritu, y ellas le inspiraron sus más profundos, sus más íntimos, sus mejores poemas. No esas guitarradas que se suele citar cuando de su poesía se habla, eso de «la princesa está triste, ¿qué tendrá la princesa?» o lo del «ala aleve del leve abanico» (...) versos de salón sin intensidad ninguna (...) Si me hubiera dejado guiar por lo que de él me recitaban los que decían admirarle más, no le hubiese leído nunca. ¡Fortuna grande que le conocí y descubrí al hombre, y este me llevó al poeta! Al indio –lo digo sin asomo de ironía; más bien con pleno acento de reverencia–, al indio que temblaba con todo su ser, como el follaje de un árbol azotado por el cierzo, ante el misterio. Pues para él el mundo en que erró –peregrino de una felicidad imposible– era un mundo misterioso.

Rubén Darío es el poeta nombrado o aludido con más fervor en la asombrada y atormentada obra juvenil de Federico García Lorca, obra juvenil que hoy por fin conocemos en su totalidad y que comprende miles de hojas de teatro, poesía y prosas donde, en embrión, se esboza todo lo que va a venir después. Se trata de la *juvenilia* más voluminosa –creo no equivocarme al afirmarlo– de su generación poética. *Juvenilia* de verdad portentosa.

Lorca sabía que Rubén creía en un *deus* del inspirador de sus versos más hondos. Y yo creo que hay una evidente filiación entre aquel *deus* del nicaragüense y el *duende* teorizado por el granadino en su famosa conferencia.

Si el Lorca adolescente admira profundamente a Darío, es en primer lugar porque Rubén cantó a Eros –a Eros y a Afrodita/Venus– como ningún poeta del mundo hispánico de entonces. Cuando el español escribe «Venus es lo profundo del alma», o «la figura de Venus desnuda sobre un fondo de espuma y de azules tritones es algo de nuestro cerebro», casi estamos escuchando a Rubén. Me parece que el joven Federico hizo suyo, entre otros muchos poemas del nicaragüense, la reflexión de Darío sobre Salomé en *Cantos de vida y esperanza*:

En el país de las Alegorías
Salomé siempre danza
ante el tiarado Herodes,
eternamente;
y la cabeza de Juan el Bautista,
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.

Pues la rosa sexual,
al entreabrirse,
conmueve todo lo que existe,
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.

La rosa sexual conmueve al abrirse, ciertamente, todo lo que existe. ¡Y cómo se abre en la obra lorquiana, desde su primer verso hasta el último!

El Lorca adolescente tenía otras muchas razones para admirar a Darío. Porque cantó con fervor a Cristo y a la Virgen (Lorca ama a María y hay en él una clarísima identificación con Cristo, pero rechaza al Dios bíblico de ceño fruncido y amenazas

Darío recordaría que, al tener delante al reverenciado maestro, murmuró en mal francés toda la devoción que le inspiraba su poesía, terminando con la palabra *gloire*. A lo cual habría contestado Verlaine: «*La gloire! La gloire! Merde! Merde! Merde encore!*».

contundentes); porque a Rubén le importaban un comino las reglas en el arte («Llegó Rubén Darío, *el Magnífico* –leemos en un texto temprano– y a su vista huyeron los sempiternos sonetistas de oficio que son académicos y tienen cruces»); porque creía en el poder salvador del arte; porque había en él un anhelo de amor total nunca satisfecho. Lorca comparte con Darío, además, el deseo de apurar hasta las heces la copa de la vida, y el apego –señalado por Unamuno– al misterio.

«Solo el misterio nos hace vivir, solo el misterio», asegurará el andaluz unos pocos años después al pie de un escalofriante dibujo suyo en que un marinero desconsolado llora, desde las órbitas de sus ojos vacíos, lágrimas que son hojas otoñales.

«Solo el misterio nos hace vivir, solo el misterio». Lorca sabía, seguramente, no lo dudo, que Rubén creía en un *deus* del inspirador de sus versos más hondos. Y yo creo que hay una evidente filiación entre aquel *deus* del nicaragüense y el *duende* teorizado por el granadino en su famosa conferencia.

Un día, al parecer después de una sesión espiritista, Rubén tuvo una visión o alucinación en la cual se le apareció un soldado romano. Soldado romano que le dijo haber sido, momentáneamente, amante de la reina Cleopatra. Poseído por el *deus*, a Darío le fue naciendo luego el poema «Metempsicosis», que no puedo creer no le estremeciera al joven Lorca:

Yo fui un soldado que durmió en el lecho
de Cleopatra la reina. Su blancura

y su mirada astral y omnipotente.
Eso fue todo.

¡Oh mirada! ¡Oh blancura! Y ¡oh, aquel lecho
en que estaba radiante la blancura!
¡Oh, la rosa marmórea omnipotente!
Eso fue todo.

Y crujió su espinazo por mi brazo;
y yo, liberto, hice olvidar a Antonio.
(¡Oh el lecho y la mirada y la blancura!) Eso fue
todo.

Yo, Rufo Galo, fui soldado y sangre
tuve de Galia, y la imperial becerra
me dio un minuto audaz de su capricho.
Eso fue todo.

¿Por qué en aquel espasmo las tenazas
de mis dedos de bronce no apretaron
el cuello de la blanca reina en brama?
Eso fue todo.

Yo fui llevado a Egipto. La cadena
tuve al pescuezo. Fui comido un día
por los perros. Mi nombre, Rufo Galo.
Eso fue todo.

¡Solo el misterio nos hace vivir, solo el misterio!

El poema de Rufo Galo, cada vez que lo releo, me recuerda (por «cerebración inconsciente», diría Rubén) la evocación de Lorca redactada por Vicente Aleixandre en 1937, un año después de su asesinato. Ningún texto elegíaco de los miles dedicados al poeta conmueve tanto como esta breve viñeta en que, más que el Lorca solo, que todos conocían, aparece el Lorca nocturno, que solo conocían los íntimos. «Yo le he visto en las noches más altas –recuerda Aleixandre–, de pronto, asomado a unas barandas misteriosas, cuando la luna correspondía con él y le plateaba el rostro; y he sentido que sus brazos se apoyaban en el aire pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica (...) En las latas horas de la noche (...) Federico volvía de la alegría, como de un remoto país, a esta dura realidad de la tierra visible y del dolor visible».

Quizás, con todo, la característica de Rubén que más le imantaba al Lorca adolescente era la decidida apuesta del poeta americano por una síntesis de lo cristiano y lo pagano. Lo sugiere el prólogo de *Impresiones y paisajes* (1918), el primer libro publicado por Lorca, cuando tenía veinte años, donde insiste en que hay que ser a la vez «religioso y profano» y «reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana», eco innegable del extraordinario poema «Divina psiquis», de *Cantos de vida y esperanza*. En ese poema, invocando a Edgar Allan Poe, Rubén se dirige a su alma, «dulce mariposa invisible», en los siguientes términos:

... entre la catedral
y las paganas ruinas
repartes tus dos alas de cristal,
tus dos alas divinas.
Y de la flor
que el ruiñeñor
canta en su griego antiguo, de la rosa,
vuelas, ¡oh, mariposa!
a posarte en un clavo de Nuestro Señor.

Hay que atribuir a Darío, en parte muy considerable, la afición del joven Lorca a aquella añorada Grecia antigua y su mitología, afición reivindicada en el prólogo de *Impresiones y paisajes* y en otras páginas de la *juvenilia*. Para el poeta principiante, la Grecia politeísta tenía una actitud ante la vida y la divinidad muy superior a la del cristianismo, sobre todo porque las deidades griegas, a diferencia del Dios bíblico, no solo no condenaban el erotismo sino que lo disfrutaban, ¡y tanto!, ellos mismos. El poema «La religión del porvenir» (1918) es muy elocuente en este sentido y confirma, además, que Lorca conocía bien la *Teogonía* de Hesíodo. Cuando llegue la religión futura, gracias a «la cálida Grecia»,

Las estatuas de nuestros jardines
vida tendrán.
Los Apolos entre los jazmines
suspirarán.
En los parques dulces y brumosos
sensualidad

pondrán en los labios de los esposos.
Diafanidad...

El joven poeta no tarda en darse cuenta de otra ventaja de la Grecia antigua, no aludida por Rubén: su falta de complejos ante el hecho de la homosexualidad.

Hay muchos momentos en la obra temprana del granadino que demuestran que sin Rubén Darío no hay Lorca, o, si se quiere, no hay el Lorca que llegó a ser. Consideremos, por ejemplo, los siguientes versos de su poema «Lluvia», incluidos en su *Libro de poemas* (1921), el primer poemario que diera a la imprenta, a los veintitrés años:

La nostalgia terrible de una vida perdida,
el fatal sentimiento de haber nacido tarde,
o la ilusión inquieta de un mañana imposible
con la inquietud cercana del color de la carne.

La relación de estos versos, y de toda la composición, con el famoso poema de Rubén, *Lo fatal* —con el que se cierra *Cantos de vida y esperanza*— es evidente. Lorca había interiorizado el poema hasta el punto de hacerlo suyo, y solía recitar cuando alguien le confesaba no conocer la obra del nicaragüense:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque esta ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror.
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramas,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos...!

Fijémonos, sobre todo, en el verso: «Y el espanto seguro de estar mañana muerto». Quien lo tenga grabado en la memoria oirá su eco en *Impresiones*

Aquel pabellón negro divisado por Pablo Neruda solo dejará de ondear sobre la Torre de la Vela de La Alhambra cuando el Estado posfranquista decida por fin poner los medios necesarios para localizar y recuperar los restos del poeta sacrificado y todavía desaparecido.

y paisajes cuando, en la ornamentación de un sepulcro de Burgos, Lorca encuentra «todo un espanto rubeniano hacia la muerte».

Aquel espanto no lo perdería nunca, vivió rodeado de muerte, se sentía acechado por ella, y para alejar la angustia que le producía incluso elaboró una ceremonia en que solía representar, para los íntimos, sus últimos momentos y luego su putrefacción. Ceremonia plasmada por Dalí en varios cuadros y dibujos y evocada en sus memorias.

Pensar en cómo sería su encuentro con la desnarizada, como la nombra Rubén, produce escalofríos, y ellos, como dijo Machado, «en Granada, su Granada».

Rubén Darío admiraba profundamente la literatura francesa contemporánea. Y ello gracias en no poca medida a su íntima amistad con Pedro Balmaceda, el malogrado hijo del Presidente de Chile que adoraba París sin haberla conocido y escribía una columna en el diario español *La Época* bajo el seudónimo de A. de Gilbert, en que contaba tan convincentemente sus fingidas correrías por la Capital del Amor y del Arte que nadie dudaba de su autenticidad.

Rubén era muy consciente de que, a partir de la publicación, en 1857, de *Madame Bovary* y *Las flores del mal* —que sortearon con éxito iniciales problemas con la justicia—, Francia gozaba de una libertad de expresión literaria impensable en España, Inglaterra o las dos Américas.

Todo ello lo manifestó en las semblanzas que, publicadas en *La Nación* de Buenos Aires a raíz de su primera visita a París, en 1893, luego integraron el libro *Los raros*.

Los «raros» rubenianos son una veintena de escritores franceses bohemios, rebeldes y pintorescos del siglo XIX, entre ellos Camille Maclair, Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, Jean Richepin, Isidore Ducasse —el sedicente conde de Lautréamont— y madame Rachilde. Hay también unas páginas dedicadas al ya mencionado Edgar Allan Poe, al noruego Ibsen, al portugués Eugénio de Castro y al médico húngaro-alemán Max Nordau, flagelador despiadado de los «decadentes» de fin de siglo en su celeberrimo libro *Entartung* (*Degeneración*).

Darío se identifica estrechamente con los personajes estrafalarios evocados en *Los raros*, sobre todo con Paul Verlaine y el conde de Lautréamont, autor de *Los cantos de Maldoror*, uno de los libros más subversivos de todo el siglo XIX pero entonces prácticamente olvidado.

Sabemos por *Impresiones y paisajes* que el Lorca adolescente leyó fascinado *Los raros*, concretamente en la edición barcelonesa de 1905.

En dicho libro recrea, en el capítulo sobre su estancia en el monasterio benedictino de Silos, la escena de los perros de Lautréamont evocada por Rubén, perros que, poseídos por la Muerte, ladran aterrorizados en las altas horas de la noche bajo la luz maléfica de la Luna. De la luna que, como bien sabía el poeta andaluz, es la mansión de los muertos.

Lorca da a entender que ha leído él mismo a Lautréamont —no cita a Darío—; pero el muy pícaro no nos puede engañar, ha tomado directamente la referencia del nicaragüense.

Entre las semblanzas de *Los raros* le fascinó especialmente a Lorca la de Paul Verlaine, redactada por Rubén a la muerte del maestro en 1896, al mismo tiempo que su célebre elegía «Responso».

Rubén había conocido personalmente a Verlaine en un café de París, presentado por el escritor Alejandro Sawa (otro «raro», sevillano con sangre griega luego inmortalizado por Valle-Inclán como Max Estrella, el protagonista de *Luces de bohemia*). Darío recordaría que, al tener delante al reverenciado maestro, murmuró en mal francés toda la devoción que le inspiraba su poesía, terminando con la palabra *gloire*. A lo cual habría contestado Verlaine: «*La gloire! La gloire! Merde!*»

Merde! Merde encore!». Cabe pensar que Lorca se fijaría, y mucho, en el párrafo donde Darío evocaba la lucha del Verlaine católico contra el Mundo, el Demonio y la Carne. «De los tres Enemigos, quien menos mal le hizo fue el Mundo –nos asegura Rubén–. El Demonio le atacaba; se defendía él, como podía, con el escudo de la plegaria. La Carne sí, fue invencible e implacable. Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo. Su cuerpo era la lira del pecado. Era un eterno prisionero del deseo. Al andar, hubiera podido buscarse en su huella lo hendido del pie...». Del pie, claro, de Pan, medio dios y medio macho cabrío, protector de rebaños y pastores y cómplice de Afrodita. Además –y Lorca tomó nota, seguramente–, «ese carnal pagano aumentaba su lujuria primitiva y natural a medida que acrecía su concepción católica de la culpa».

Lorca llega a Verlaine, como llega a Lautréamont, a través de Rubén. Es otra inmensa deuda que tiene para con el poeta americano. El descubrimiento del poeta de las *Fiestas galantes* será fundamental para su vida y su obra pues, a diferencia de Darío, el poeta francés padece, como Lorca, una sexualidad ambigua, algo que capta en seguida, como demuestran sus cartas y poemas de la primera época.

Quiero añadir, para ir terminando, que el joven Lorca estaba al tanto, naturalmente, de que Rubén, que había soñado con La Alhambra durante su infancia y juventud en Nicaragua, pasó una breve estancia en Granada a principios del siglo XX, estancia plasmada en unas páginas memorables de su librito *Tierras solares* (1904). En esas páginas lamenta la expulsión de los moriscos –como lo hará Lorca– y evoca la belleza de los famosos cármes de la ciudad –Alhambra en miniatura–, concebidos, en su concepto, para el goce amoroso. En uno de ellos Lorca situaría la acción de *Doña Rosita la soltera*, acentuando con ellos la tragedia de su protagonista, quien, lejos de vivir en su Carmen el idilio soñado, pasa en él la más cruel de las soledades a la espera de un amor que nunca llegará.

*

Cuando Darío muere en 1916, el modernismo que ha personificado ya está llegando también, y él lo sabe, al final de su recorrido. Son otros tiempos, hay una guerra atroz –guerra prevista por él quince años atrás– y ningún poeta joven puede proclamar con el maestro que

El arte puro como Cristo exclama:
Ego sum luz et veritas et vita.

Ha terminado la *belle époque* y estamos en los albores del ultraísmo, que no es más que la expresión española de una nueva tendencia europea que, rechazando todo sentimentalismo, pone el énfasis sobre el mundo contemporáneo –el horror del mundo contemporáneo, la vertiginosa velocidad del mundo contemporáneo– y busca, para expresarlo, la imagen poética llamativa, utilizando a menudo innovaciones tipográficas atrevidas como los «caligramas» de Apollinaire. Lorca no se hace ultraísta, pero presta atención a sus propuestas e inicia a conciencia una labor de poda.

Hay un pequeño texto en *Impresiones y paisajes*, titulado «Jardín romántico», en que él toma conciencia del cambio y alude a uno de los poemas más famosos de Rubén, «Era un aire suave»:

Pronto desaparecerá el jardín... Es triste... Pero la fiesta galante cesó. Las carrozas frías de la muerte se llevaron a los caballeros y a las damas antiguas al otro reinado... el estanque se cegó y los cisnes se los comieron fritos, un día de hambre, los sucesores de aquellas familias maravillosas. Son otros cisnes los de hoy (...) La marquesa Eulalia cesó de reír. ¡Es irremediable!

Yo estoy convencido de que Rubén, más que ningún otro poeta, estimuló la vocación poética del joven Lorca. El desdén que le provocaba al nicaragüense la mentalidad burguesa, su indiferencia ante cualquier noción convencional de lo poético, su negativa a dejarse encasillar en tal o cual «escuela», su fe en el arte, en el individualismo; el culto que profesaba a Pan y a la diosa Afrodita, su sentido del misterio profundo de la vida (anotado por Unamuno), su curiosidad intelectual,

su arrolladora energía creadora, su capacidad de admiración, su sinceridad, su compasión hacia los que sufren..., todo ello, no me cabe la menor duda, ayudó al joven Federico a encontrar su propio camino.

Neruda y Lorca, ¿continuaron hablando de Darío al llegar el chileno a Madrid en 1934? No sería sorprendente. Lo que sí sabemos es que, coincidiendo con el estreno de *Yerma* aquel diciembre, dos diarios importantes de la capital española dieron a conocer por vez primera el texto del discurso al alimón, lo cual pudo ser casual.

Lorca y Neruda y sus amigos, entre ellos el músico chileno Acario Cotapos, se reunían por aquellas fechas en un conocido local, la Cervecería de Correos, en la calle de Alcalá cerca de la fuente de la Cibeles, donde se discutía sobre todo lo divino y lo humano, incluyendo, por supuesto, la política, tema entonces candente. A veces recalaba allí otro chileno, el diplomático Carlos Morla Lynch, que mantenía con muchos escritores y artistas españoles una relación intensa y fructífera. Todo ello quedó reflejado en su libro *En España con FGL* (1957), basado en sus diarios, libro que, pese a los cortes debidos a la censura franquista y a la cautela del propio autor, contiene una mina de información sobre la vida política y cultural de aquellos años, incluido el dato de que, cuando Lorca volvió a Madrid después de su triunfal estancia en Buenos Aires, se expresaba fascinado por el talento de Neruda.

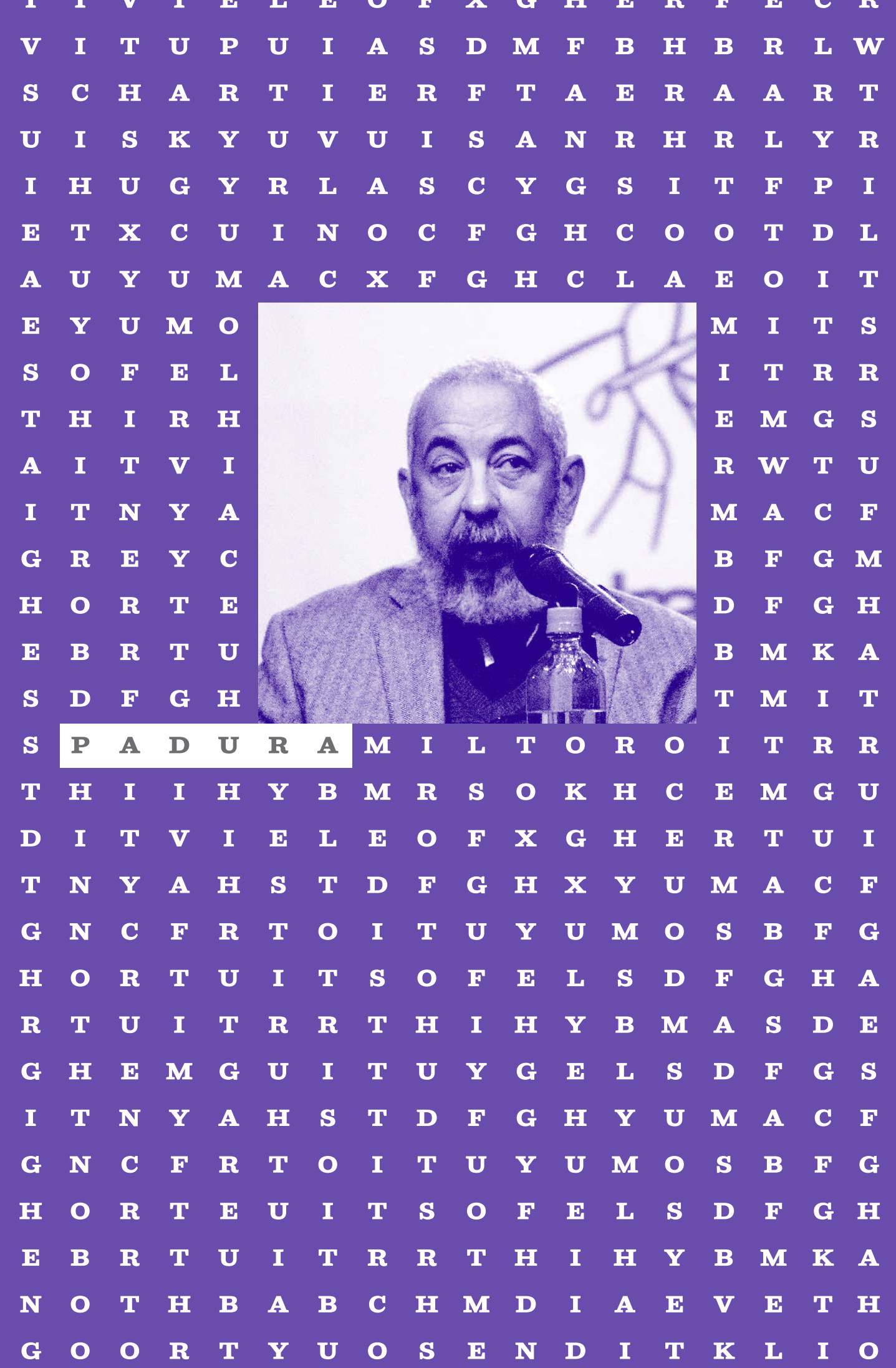
El poeta chileno, que tanto hizo luego, desde Francia, en favor de las víctimas republicanas de la guerra civil —el barco *Winnipeg* es hoy un mito—, ha dejado un testimonio impagable de aquellos tiempos apasionantes y turbulentos, así como de su amistad con Lorca, en *Confieso que he vivido* y en su obra lírica. «Nunca he visto reunidos como en Federico —leemos en dicho libro— la gracia y el genio, el corazón alado y la cascada cristalina... Era un multiplicador de hermosura.» Antes, en 1947, recordando la llegada de la infausta noticia del asesinato del poeta, Neruda había redactado una frase que destaca por su fuerza entre los miles de versos y prosas elegiacos dedicados a Lorca en el mundo:

Desde entonces no sabemos nada, sino su propia muerte, el crimen por el que Granada vuelve a la historia con un pabellón negro que se divisa desde todos los puntos del planeta.

Aquel pabellón negro divisado por Pablo Neruda solo dejará de ondear sobre la Torre de la Vela de La Alhambra cuando el Estado posfranquista decida por fin poner los medios necesarios para localizar y recuperar los restos del poeta sacrificado y todavía desaparecido. Del poeta que más que nadie simboliza el dolor y la tragedia de la guerra civil y de la dictadura. Del poeta y dramaturgo español más traducido, más amado y más llorado de todos los tiempos.

Deseo, ardientemente, que sus restos se rescaten pronto, así como los de las decenas de miles de otras víctimas del régimen de Franco que todavía —y a mí me parece atroz— yacen en cunetas y fosas comunes a lo largo y a lo ancho del país. En este sentido, España no ha hecho todavía sus deberes. ■

Ian Gibson, hispanista e historiador irlandés nacionalizado español, es especialista en figuras como García Lorca, Dalí y Antonio Machado.



P A D U R A

¿Cómo llegué a Leonardo Padura?

Agustín Squella

¿Cómo no anticiparme a la pregunta que podrían hacerse ustedes con toda razón, a saber, qué hace aquí un profesor de filosofía del derecho presentando a un novelista?

Podría justificarme con alguno de los muchos textos que tratan de literatura y derecho, o de derecho en la literatura, o de derecho de la literatura, pero no lo haré. Apelaré tan solo a mi condición de lector de novelas y a mi gusto por aquellas que he leído de Leonardo Padura. Como ustedes ven, no son muchos los antecedentes que puedo exhibir, de manera que añadiré lo siguiente: presentar a un escritor es una manera de agradecerle que sea escritor y que haya escrito lo que hemos leído de él. Si escribir es una terapia ortopédica, un punto de apoyo, una muleta, leer también lo es. Escritores y lectores somos inválidos. Todos en verdad lo somos, y cada cual tiene que encontrar sus propios bastones. Escribir es uno de esos bastones, leer otro. No son los únicos. El cine, la música, el ejercicio físico, una tarde en el hipódromo, desde luego el fútbol, el béisbol (al menos en el caso de nuestro invitado), son también puntos de apoyo o, como prefería decir Graham Greene, vías de escape. Se trata de refugios, de fondeaderos, algo así como una prometedor taberna iluminada a primera hora de la noche que divisa el navegante al acercar su embarcación a la playa.

Yo llegué a Padura por Mario Conde. Por el flaco Carlos. Por Jose, la madre del flaco, que

casi de la nada les prepara unas comidas portentosas que ellos riegan generosamente con ron. Llegué por el Conejo, por Cándido el Rojo. Por ese grupo de amigos, por esa tropa, yo llegué a Padura, gratificándome, por ejemplo, cuando la madre del flaco anuncia que los ingredientes para la cena son una gallina gorda, tres cebollas, tres ajíes, dos ramitas de perejil, un puñado de almendras, una taza de vino seco y pan. Simple, básico, pero no así la preparación. Dice Josefina en *La neblina del ayer*, una de las mejores obras de Padura: «... la gallina se pica en pedazos, se pone en una olla con las cebollas, los ajíes, el perejil, y se sofríe un poco. Se le echa agua, la suficiente para cubrir la gallina, se le añade sal al gusto y se cocina hasta ablandarla. Cuando ya está frita, se deshuesa y se pasa por la máquina de moler. Se maja en el mortero una cebolla grande, otra ramita de perejil y se le agrega el picadillo con el caldo, y se sazona. Las almendras se sumergen en agua durante un cuarto de hora para poder pelarlas bien. Después se pican y se ponen en un pañito para hacerlas horchata, se unen al caldo, se pone todo al fuego y se revuelve constantemente, pues de lo contrario se corta. Cuando ha hervido un rato se le echa vino seco, se deja hervir otra vez, y se sirve con pedacitos de pan frito».

¿Cómo termina ese relato de la magnífica cocinera? Como debe ser en estos casos: con los aplausos emocionados de los comensales.

Como ustedes saben, Mario Conde es un investigador, un detective, y lo que protagoniza son novelas policíacas que transcurren en el único lugar donde podrían acontecer: La Habana. En esas novelas La Habana no es un decorado, es un escenario, y, todavía más que un escenario, más que una atractiva y entrañable locación, es el único sitio en que ellas podrían ocurrir, el exclusivo punto geográfico y el preciso ambiente cultural en el que podrían existir y desplazarse los personajes que las pueblan. La Habana no es aquí un mero telón de fondo, sino una presencia viva, palpable, hasta el punto de que uno puede llegar a creer que las historias de Padura no suceden simplemente en ella, sino que La Habana las produce. La isla es el vientre soleado y tormentoso del que salen Mario Conde, Jose, sus amigos, y las completas historias que protagonizan. Más que ciudad sensual, La Habana de Padura es una ciudad que transpira, y no solo en el sentido físico de sudar, sino también en el de brotar.

Pero también sabemos que donde Padura se descuadró, donde se salió de madre —como decimos aquí—, fue con *El hombre que amaba a los perros*, una novela de la que, sin exagerar, podría decirse lo que Aristóteles proclamó de la felicidad: una desbordante plenitud. Novela feliz, novela de desbordante plenitud, y no porque narre acontecimientos felices, que no es el caso, sino por el caudal de su prosa y por la copiosa y a la vez exacta

abundancia que tiene ese caudal. «Vuelve a leer ese párrafo», o esa página incluso, se ordena uno a sí mismo muchas veces durante la lectura de tan espléndida novela, y no porque no haya entendido. Vuelve solo para repetir el placer, lo mismo que cuando se echa atrás una película y las imágenes recién vistas vuelven a deslumbrarnos. Dicen que los filósofos hacen filosofía porque se asombran ante el hecho de que hay el ser y no la nada. Pues bien, los lectores hacemos lo que hacemos –leer– porque nos asombra lo que puede hacerse con las palabras.

En 2010 apareció en castellano *Todo lo que sé sobre novela negra*, de la escritora británica Phyllis Dorothy James, y fue allí donde encontré esta reflexión de Foster: «El rey murió y luego murió la reina» es una historia. «El rey murió y luego la reina murió de pena» es una trama. «La reina murió, nadie sabe por qué, hasta que se descubrió que fue de pena por la muerte del rey» es una trama con misterio, o sea, un enunciado que admite un desarrollo mayor. Y dice ahora la novelista británica: «Yo añadiría “todo el mundo creyó que la reina había muerto de pena hasta que descubrieron la marca del pinchazo en el cuello”. Eso es un misterio sobre un asesinato, y también admite un desarrollo mayor».

Si me permiten, yo creo que las policiales de Leonardo Padura se ajustan perfectamente a ese esquema.

Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de «policiales»?

Sabemos que hay un género literario que responde en general a esa palabra, y se trata tal vez del único que no suele mezclarse ni confundirse con otros, como es hoy lo habitual, hasta el punto de que podríamos tener hoy la impresión de que cada obra tiene su propio género. ¿Quién podría tener algo contra las mixturas, los híbridos –por ejemplo, de novela y ensayo, o de novela, ensayo y testimonio, o de novela, ensayo, testimonio y desahogo–? Pero de pronto uno se siente harto de leer en la tapa cuatro de un libro que tomamos al azar en la librería que se trata de una obra inclasificable. Piensen ustedes en el *Libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa, una obra ciertamente inclasificable, pero que lo es atendido su resultado y no por una opción deliberada que hubiera adoptado el autor antes de ponerse a escribir. Lo que quiero decir es que hoy el máspreciado adjetivo de la crítica al que parecieran aspirar no pocos escritores es que el libro que acaban de publicar sea inclasificable. Vaya problema para los pobres bibliotecarios.

Los libros que yo conozco de Leonardo Padura son perfectamente clasificables: policiales. Y en cuanto a *El hombre que amaba a los perros*, novela, simplemente novela, novela deslumbrante, mas no por sostenerse en algunos personajes y sucesos reales de evidente importancia histórica, sino por la inusual calidad de su escritura. Si se quiere leer historia en esa novela, ¿por qué no? Pero lo que al menos yo experimenté, lo mismo que

muchos de ustedes, fue el placer de una gran historia, de convincentes y complejos personajes, y de una calidad literaria superior. Es –y perdonen por destacar las cosas básicas que a veces se olvidan o se posponen– una novela bien escrita, notablemente bien escrita.

El hombre que amaba a los perros se puede leer como novela histórica. Se puede leer como novela política. Se puede leer como novela policial. Se puede leer como todo eso a la vez, es decir, como novela histórica, política y policial. Pero, ante todo, se lee como una buena novela, como una muy buena novela, casi como si se tratara de una novela insuperable, aquella que los lectores, y aun el propio autor, podrían reconocer como la obra maestra de sus vidas. Y si bien Padura, cuando se le pregunta para qué se sienta a escribir, alude al carácter social de su obra, no a su dimensión estética, añade en una reciente entrevista: «Esa respuesta social que está en la literatura es la que yo trato de que tenga además un valor estético, que tenga calidad en cuanto al lenguaje, a la estructura, una complejidad en la construcción de los personajes, en la manera de entender y de expresar una realidad determinada».

He escuchado a escritores decir que a ellos no les interesa escribir bien, sino tener historias que contar, y lo que me pregunto es cómo diablos pueden afirmar algo así. Todos tenemos historias que contar, todos llegamos a casa por la noche o nos reunimos con amigos en torno a una mesa

luego del trabajo y damos la forma de un relato interesante a los sucesos más o menos insignificantes que hemos vivido durante la jornada. Iris Murdoch decía que, en tal sentido, todos somos escritores, puesto que todos de alguna manera narramos, todos intentamos conferir un cierto orden al caos de la realidad y de las experiencias que nos toca vivir. Por su parte, Karl Popper afirmaba que todos somos filósofos, puesto que nadie puede eludir hacerse preguntas que consideramos filosóficas, así no más sea la de cuál es el significado de la vida humana sobre la Tierra o cuál el sentido de nuestra particular existencia.

Pero la verdad es que no todos somos filósofos. Tampoco todos somos escritores. Como no todos somos cineastas, aunque tengamos algunas historias que nos gustaría filmar. La escritura es un oficio, no un talante. El escritor no es solo un depósito de historias, sino una bóveda viva de palabras. Las historias, diría yo, no bastan. Sin palabras, sin las palabras exactas, las historias son únicamente posibilidades. Un escritor no es quien tiene historias, sino quien sabe transformar las posibilidades que ellas son en un texto, por el que el lector pueda trasladarse con la facilidad con que en un aeropuerto avanzamos por la cinta transportadora.

Scott Fitzgerald decía que antes de escribir, y sobre todo antes de publicar, lo que el autor debe preguntarse no es si quiere decir algo, sino si acaso tiene que decir algo. «Tener» que decir algo es más imperativo que «querer»

decir algo. Pero nótese: tener que decir algo es más que tener algo que decir. Sí, primero debes tener algo que decir, pero luego, si eres escritor, debes alcanzar la certeza de que tienes que decirlo. Y la cosa tampoco termina allí: para escribir, y sobre todo para publicar, debes contar con la llave del cofre de las palabras.

Pero volvamos mejor a las policiales: hay aquí presentes escritores y expertos en teoría literaria que no tienen por qué estar dispuestos a tolerar que un lector aficionado les diga de qué va la cosa.

¿Son lo mismo las novelas policiales, las de detectives, las de misterio, la novela negra, el *thriller*? Por ejemplo, las novelas de P.D. James son detectivescas y de misterio. ¿Y en el caso de Padura? Detectivescas desde luego no. En las obras de Padura no hay un investigador inteligente, acucioso y con gran capacidad deductiva para desenredar un misterio o encontrar a un asesino a partir de un cierto número de pistas que el autor comparte también con los lectores. Mario Conde no es Sherlock Holmes, ni Adam Dalgliesh, el detective de la propia P.D. James. Conde no reflexiona sobre los casos sentado en un mullido sillón junto al fuego mientras fuma una pipa; Conde, como todos los de su especie, medita en la barra de un bar o cuando en la mañana siguiente consigue despejar la cabeza con dos tazas de café y una mirada sobre el malecón. Mario Conde se parece mucho más, según creo, a los personajes de la novela negra norteamericana,

a los personajes de Chandler, de Hammett, o a los que nos ofrecen hoy John Connolly o Elmore Leonard, Juan Madrid o Rubem Fonseca.

Mario Conde es un carácter moral.

Pero tampoco es solo una cuestión de caracteres, sino de ambientes, de situaciones, de trasfondos urbanos tan oscuros como vitales y seductores. Mario Conde no se entiende sin La Habana y entendemos mejor esta gracias a Mario Conde. Tampoco se entiende Sam Spade sin San Francisco y Philip Marlowe no se comprende fuera del Los Angeles de los años treinta. Lo que Raymond Chandler dijo de su personaje Philip Marlowe vale también para Sam Spade, el personaje de Dashiell Hammett, y vale también para el Mario Conde de Leonardo Padura: se trata de redentores, mas no porque se sientan los mejores hombres del mundo, sino porque pertenecen a la clase de los mejores. Pertenecen a la clase de los mejores sin presumir de ello —más bien todo lo contrario— y sin ni siquiera saberlo.

Hay sí una diferencia entre Mario Conde, Sam Spade y Philip Marlowe: Conde es policía, no un detective privado con licencia, y eso podría dificultarle tener un juicio crítico sobre el cuerpo de orden al que pertenece. Pero no. Conde es un escritor que trabaja como policía, y es eso lo que lo salva de ser un nombre más en la plantilla del cuerpo de policía habanera. Mario Conde tiene nostalgia, muchísima nostalgia, o sea, recuerdo de las

cosas buenas que tuvo en el pasado o que imaginó iba a tener en el futuro. Cosas buenas en el plano personal, desde luego, pero también en el aspecto social y político de su país. Conde, como certifica el propio Padura, tuvo un pasado de «feliz credulidad», la mística de que vendría un mundo mejor, aunque todo eso fue luego bruscamente cancelado. Pero la nostalgia de Conde es cualquier cosa menos un tópico. Tampoco es inocente. Es una nostalgia provocada por la inconformidad con el presente y por la añoranza no de un pasado que hubiere sido realmente mejor, sino de uno en el que se creyó que el futuro lo sería. Nostalgia, en suma, de un futuro que no fue.

Pero Leonardo Padura no viene a hablarnos de Mario Conde, sino de cómo es hoy escribir en La Habana y, seguramente también, de cómo es hoy vivir en La Habana, de cómo es pensar allí, de qué se siente estar en una urbe cuya cantidad de habitantes es menor que el número de cubanos exiliados de la isla.

Por mi parte —y ya para concluir— fue hace pocos años que tuve mi primer viaje a Cuba, y antes de emprender vuelo hice escala técnica durante varios días en *Tumbas sin sosiego*, el ensayo de Rafael Rojas sobre revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano. Quedé impresionado por la calidad de la investigación de Rojas y, asimismo, por la diversidad y riqueza de la historia cultural de Cuba. Me gusta también de ese texto que aluda al «realismo controlado» de

Leonardo Padura, lejano del *flâneur* agresivo de Pedro Juan Gutiérrez, esa especie de Bukowski habanero de prosa dura como una roca.

Rojas se refiere en su libro a Padura como uno de los intelectuales residentes en Cuba que llevan a cabo «una recuperación ciudadana del rol de su conciencia crítica en la sociedad civil». Pero antes señala que «el intelectual plenamente crítico solo puede localizarse en la marginalidad, la disidencia o el presidio». En el caso de nuestro invitado de hoy, ni marginalidad ni presidio. Disidencia entonces. O bien, algo distinto: independencia crítica. Disidencia o bien independencia crítica para cambiar las cosas, desde luego, aunque estas, vistas desde lejos, progresan con una exasperante lentitud, como si el cambio de situación en Cuba se pareciera más a una fatalidad que a un deseo.

Finalmente, perdón, Leonardo Padura, si sientes que en esta presentación he exagerado en el elogio de tu obra. Simplemente me he dejado llevar. ¿Pero qué otra cosa cabe sino dejarse llevar cuando recibimos a un huésped que queríamos tener en casa hace largo tiempo y que de pronto podemos recibir con una mezcla de admiración, complicidad y gratitud, merced a la activísima y selecta cátedra que con singular talento dirige en esta universidad Cecilia García-Huidobro?

Ya se sabe que hay muchas patologías del libro. Abundan las bibliopatías y, con ellas, quienes padecen patologías librescas. Somos muchos y también

variados los que tenemos alguna enfermedad del libro. Una de las enfermedades se contrae leyéndolos, y me imagino que otra escribiéndolos. Con todo, mi ruego a los escritores es que continúen con su propia enfermedad del libro —la de escribirlos—, para que los lectores continuemos siendo pacientes de la nuestra, la de leerlos, sin que ni ellos ni nosotros mostremos el más mínimo interés en curarnos de nuestras respectivas dolencias. ▀

Agustín Squella es abogado y Premio Nacional de las Humanidades y las Ciencias Sociales.

Escribir en Cuba en el siglo XXI (Apuntes para un ensayo posible)

Leonardo Padura

Hay tres preguntas que me hago con cierta frecuencia, y aunque para otras personas algunas de esas interrogantes puedan no tener demasiado o ningún sentido, tratar de encontrarle una respuesta convincente a cada una de ellas es uno de los desafíos que más me obsesiona. Y suelo ser bastante obsesivo.

La primera pregunta, y quizás la de más fácil y en apariencia obvia respuesta es ¿por qué soy cubano? La posible facilidad con que podría ser contestada, es decir, soy cubano simplemente porque nací en Cuba y he vivido toda mi vida en Cuba, por lo cual sentimental, cultural y humanamente no tengo otra opción que la de ser cubano, se puede complicar con cierto sentimiento de predestinación cósmica, de fatalidad o gracia geográfica (la maldita circunstancia de Virgilio o la Perla de las Antillas desde tiempos de España), razones todas ajenas a mi voluntad o capacidad de decisión. Pero incluso la respuesta podría enrevesarse más si a esa condición natal o incluso escogida, se le añaden los elementos de lo que implica una pertenencia asumida por encima de lo jurídico, y que caería entonces en un territorio donde sí incide el albedrío personal, de cierta importancia en mi caso pues disfruto del privilegio de tener un segundo pasaporte y una segunda ciudadanía.

Ahora bien, si como ocurre en tantas ocasiones a esta simple pregunta se le intercala una recurrida y utilísima interjección muy común en el

vocabulario de un cubano, y se ubica en un determinado contexto, puede perder toda su simplicidad aparente y convertirse en un desafío histórico o filosófico. ¿No es eso lo que sucede cuando, en lugar de preguntarse «por qué soy cubano» alguien se pregunta «por qué coño tendría yo que ser cubano...»? Hecha y matizada esa pregunta, su pertinencia en mis obsesiones se hace más evidente, pues sin ella y sus posibles respuestas, que pueden estar condicionadas por factores coyunturales, difícil me resultaría empezar a hacerme las otras dos preguntas recurrentes y evidentemente más complicadas: ¿por qué soy un escritor cubano? Y, sobre todo, una que calca y a la vez amplía y modifica el sentido de la anterior con una subordinada: ¿por qué soy un escritor cubano que escribe y vive en Cuba?

Si confieso que para la primera de estas dos últimas preguntas no tengo una respuesta convincente, tal vez no me creerán. Sobre todo porque mucha gente, empezando por mí mismo, no suele creer en esas predestinaciones cósmicas que antes mencioné. Solamente debo advertir que nací y crecí en una casa donde solo había nueve libros —ocho volúmenes de las *Selecciones del Reader's Digest* y una Biblia—, que soy hijo de un masón y una católica a la cubana de los más corrientes y típicos, que crecí en un barrio llamado Mantilla donde todavía se dice «ir a La Habana» cuando alguien se traslada al centro de la ciudad, y que hasta 1980 el nivel escolar más alto alcanzado

Curiosamente aquella superpoblación de nuestra República de las Letras había cuajado justo cuando varias decenas de los más notables escritores cubanos, por causas, sospechas y hasta simples suspicacias de diverso origen, habían vivido toda una década de marginación y silencio.

por alguien de mi familia era el octavo grado, al cual habían llegado, a duras penas, mi madre y una tía paterna. Resulta evidente que, con tales antecedentes, con la agravante de que durante los primeros dieciocho años de mi vida lo que más me atrajo y a lo que más tiempo dediqué fue a practicar, ver o pensar en el juego de pelota, y a que entre todas las obligaciones académicas de los estudios medios mi asignatura favorita era la de matemáticas, no veo en mi pasado remoto razón alguna que pueda indicar una vocación, en la edad en que se forjan las vocaciones más profundas.

Fue en la Escuela de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, en un momento mutilada y condenada a ser solo Escuela de Letras y de pronto transfigurada en Facultad de Filología, donde me topé con el deseo de ser escritor, como si no pudiera dejar de hacerlo. Lo interesante es que llegué a ese sitio y encuentro por pura causalidad socialista, pues mi intención de graduado preuniversitario fue la de estudiar periodismo con el sueño de fungir como cronista deportivo. Pero en aquel preciso curso académico no abría la carrera de Periodismo, como tampoco la de Historia del Arte, por la que luego intenté decantarme. Ante tanta reorganización de lo que estaba organizado —era el año 1975, la cúspide de la institucionalización del país—, trastabillando tras mi sueño de escribir sobre pelota y limitadas mis libertades de escoger, terminé estudiando Literatura Hispanoamericana, sin imaginar siquiera que aquellas

«actualizaciones» universitarias me pondrían en el camino de lo que ha sido mi vida profesional y sentimental, o sea, toda mi vida, pues mientras estudiaba esa carrera sentí por primera vez la posibilidad de soñar, no ya con la crónica deportiva, sino con la práctica de la literatura y además encontré a la muchacha que, desde entonces, me acompaña en cada acto de mi existencia (aunque debo admitir que a veces lo hace a regañadientes). Por ello, a diferencia de otros pretendientes a escritores o incipientes escritores que comenzaron a levantar la cabeza en la isla por aquellos años finales de la década de 1970 y que se harían más visibles en el decenio siguiente, cuando yo empecé a sentir las exigencias de la literatura no tenía la menor conciencia de en qué universo pretendía entrar y, de hecho, estaba entrando.

Justo por aquellos años una de las profesiones más ingratas a las que se pudiera aspirar en Cuba era precisamente la de practicar la literatura, a la cual, sin embargo, se daban entusiastamente tantos habitantes del país que se podía tener la impresión de que éramos el paraíso de los escritores. Porque en la Cuba de 1980 había, además de poetas, narradores y ensayistas a secas, también muchísimos creadores «colectivos» de teatro nuevo, legiones de escritores policiales, de testimonio y de ciencia ficción, y miles de talleristas, escritores voluntarios y escritores aficionados, todos con sus concursos, premios y publicaciones. Curiosamente aquella superpoblación de nuestra República de las Letras había cuajado justo cuando varias decenas de los más notables escritores cubanos, por causas, sospechas y hasta simples suspicacias de diverso origen, habían vivido, como consecuencia de una ortodoxia socialista llevada a los extremos, toda una década de marginación y silencio, en medio de la cual algunos de ellos se encontraron con la muerte y el silencio eterno, sin poder llevarse al otro mundo siquiera la esperanza de una reparación de su obra y vida. Mi desconocimiento o mal conocimiento de aquella historia oscura, de la que se hablaba poco o en voz baja, no me impidió notar, sin embargo, algo que me pareció alarmante: ¿tan graves habían sido los pecados o deslices de estos escritores cubanos si en aquellos inicios de la década de 1980 se les

rehabilitaba silenciosamente, como si lo pasado nunca hubiera pasado y sin que nadie asumiera culpas ni ofreciera disculpas?

Fue en el ambiente más favorable de esos años cuando me hice –o comencé a hacerme– un escritor cubano que vivía en Cuba, y por vía atmosférica, más que por un proceso de racionalización, fui descubriendo cómo debía enfrentar la literatura alguien que pretendiera ser aquello en lo que yo me estaba convirtiendo: un escritor cubano que vive en Cuba. Para comenzar, alguien con tal condición era un *compañero* que *necesariamente* debía tener un trabajo (como periodista, asesor literario, profesor, funcionario) y realizar además sus empeños literarios, que se hacían en horas robadas al descanso o al horario laboral; era alguien cuya aspiración máxima radicaba en el hecho de sacar un turno en la cola para publicar sus obras en alguna editorial de la isla, pues el extranjero resultaba algo difuso, lejano, solo accesible para figuras ya históricas como Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, o para autores tan reconocidos como Manuel Cofiño, el representante por excelencia del realismo socialista cubano (o sea, el escritor ejemplar de aquel tiempo), un hombre que se hacía acompañar por un maletín donde siempre cargaba los sobados contratos de las traducciones al ruso, moldavo, rumano, uzbeko de sus exitosas, muy promovidas y reeditadas novelas. Y un escritor cubano debía ser, además, un ser social con suficiente conciencia de clase, del momento histórico –no hace falta precisar cuál, pues siempre hemos vivido en un momento histórico– y de la responsabilidad del intelectual en la sociedad, como para escribir solo lo que se suponía –o le hacían suponer– que debía escribir. En dos palabras: alguien capaz de manejar con tino el arte castrante de la autocensura para evitar el agravio de la censura.

Para un pretendiente a escritor cubano mis destinos laborales de aquella década fueron los mejores que hoy pudiera imaginar y, si me hubiera sido posible, escoger (en una época en la que el acto individual de elegir no era práctica frecuente). Para mi fortuna, mi primer centro de trabajo fue *El Caimán Barbudo* cuando se estaba convirtiendo en el centro más activo de las pequeñas (o

no tan pequeñas) preocupaciones de los jóvenes escritores de entonces. Así, en *El Caimán* pude hacer mi conocimiento del mundo y las figuras de la literatura cubana de aquel momento y desarrollé un fuerte sentimiento de pertenencia generacional. Allí, mientras trataba de encontrarme a mí mismo, también aprendí que las reglas de juego establecidas en la década de 1970 para el mundo de la cultura seguían funcionando en una especie de *extra inning* interminable y que cualquier movimiento en falso podía ser considerado un *balk* por los árbitros de la pureza ideológica. Luego, tras mi salida bastante estrepitosa del mensuario cultural (me cantaron un *balk*), fui a trabajar al vespertino *Juventud Rebelde*, donde se suponía que debía ser reeducado ideológicamente, pero donde en realidad me eduqué literariamente, gracias al conocimiento más íntimo de la historia de mi país, a las muchas horas que pude dedicar a la lectura y a la práctica de un periodismo que me abriría las puertas de una conciencia de lo que iba a ser mi literatura. Pero, sobre todo, porque en esos años conseguí hacer un reconocimiento más maduro de mis expectativas, de mí mismo y de la sociedad en la que vivía; a lo que mucho me ayudó, de manera dolorosa pero rápida y eficiente, el año que pasé en Angola y a lo largo del cual conocí no solo el miedo (algo muy personal, pero que muchas personas padecemos), sino también la verdadera pobreza material, y las miserias y bondades de los seres humanos, manifestadas en sus estados más consolidados y patentes.

En aquella época, aunque escribí muy poco –sobre todo en la etapa de *Juventud Rebelde*, cuando fui cariñosa y peligrosamente absorbido por la labor periodística–, junto a otros escritores de mi generación fui perfilando unos intereses literarios que mucho tenían que ver con nuestras propias experiencias, pero también con una lógica reacción a lo que se había escrito en Cuba, y a cómo se había escrito, en los años anteriores, los del terrible decenio negro. Una incipiente conciencia de que la política y la literatura debían tener existencias independientes, de que el hombre y sus dramas pueden o deben ser el centro de la creación artística, y de que mirar críticamente el entorno era una responsabilidad posible para el

Tal vez el mayor error de esta literatura más desenfadada o desencantada o intencionadamente crítica haya sido su falta de una perspectiva más universal, es decir, menos localista.

escritor, fueron moldeando unos intereses colectivos y haciéndose patentes en las obras que, con mayor o menor fortuna artística, creamos y hasta publicamos en esos tiempos, no sin ciertos sobresaltos, aunque en realidad atenuados respecto del pasado inmediato.

Pero (por la dichosa conjunción cósmica o por una simple necesidad histórico-concreta) sería la década de 1990 la de mi conversión real y definitiva en un escritor, por supuesto que cubano y que viviría en Cuba, con el colofón de llegar a ser, a partir de 1995, un escritor profesional... Sería aquella época, además, y por cierto, la de la caída del muro de Berlín, el tambaleo y derrumbe de la hermana Unión Soviética, y la de los tiempos más álgidos del Período Especial. Si en medio de aquellas catástrofes, que tuvieron efectos tan directos como la falta (entre otras cosas) de electricidad, comida y transporte, además de la paralización de la industria cultural y editorial del país, si en medio de tantas incertidumbres continué siendo un escritor cubano que vivía en Cuba quizás se deba, sobre todo, a que la primera pregunta de las que me obsesionan —es decir, ¿por qué soy cubano?— colocó en las balanzas posibles todo su peso específico a través de un sentido de pertenencia y porque ya era un escritor cubano (a esas alturas ya difícilmente podía ser otra cosa) y mi intención era ser un escritor cubano que escribiera sobre Cuba, con la mayor libertad y sinceridad posibles, un creador empeñado en reflejar los conflictos (al menos algunos de ellos) de mi sociedad y asumiendo los riesgos inherentes a tal empeño. Y, atado a mis pertenencias y para conseguir ese propósito literario, decidí personal, soberana y conscientemente quedarme en

Cuba y, a pesar de las carencias e incertidumbres que nos tocaban las puertas a casi todos, y hasta a pesar de mis propios miedos, escribir en Cuba y sobre Cuba.

Fue la práctica de la literatura la que me salvó entonces de la locura y la desesperación a la que me abocaba el medio ambiente. Entre 1990 y 1995, mientras fungía como jefe de redacción de *La Gaceta de Cuba* y tres veces a la semana hacía en bicicleta el recorrido de treinta kilómetros Mantilla-Vedado-Mantilla, en invierno y en verano, en seca o en lluvia, la escritura se convirtió en mi refugio y escribí en ese período tres novelas —*Pasado perfecto*, *Vientos de cuarema* y *Máscaras*—, un libro de cuentos, mi largo ensayo sobre Carpentier y lo real maravilloso, tres o cuatro guiones de cine y hasta organicé dos libros con mi periodismo de los años anteriores y una antología de cuentistas cubanos, *El submarino amarillo*. Gracias a la literatura viajé a España, México, Colombia, Argentina, Italia, Estados Unidos. Gracias a la literatura y a esos viajes y al pasaporte uruguayo de Daniel Chavarría pude comprarme una computadora y hasta una lavadora y algunas bandejas de picadillo de res en las tiendas donde se expendían productos en divisas, cerradas entonces para los cubanos, pero con un resquicio abierto para los escritores cubanos que vivíamos en Cuba y obteníamos alguna moneda fuerte de nuestras estancias en el extranjero, cuando esa moneda era convenientemente trocada en unos cheques rojizos que nos permitían acceder a aquel privilegio que, aunque no incluía computadoras, nos salvaba de la inanición y de la cárcel (cuando allá podías terminar por andar por la calle con unos dólares en el bolsillo).

Es hora ya de advertir que, si para hablar de lo que ha sido y, sobre todo, de lo que es la práctica de la literatura en Cuba a estas alturas del siglo XXI, parto de un recuento de caminos forzados por la realidad, avatares sociales y económicos y, al fin, de decisiones personales, se debe a la percepción de que mi relación con el entorno y mi experiencia individual como escritor cubano que ha vivido y vive en la isla, recibí y ha recibido a lo largo de treinta años el peso y la presión de todas las circunstancias por las que ha ido pasando

el ejercicio de este arte en el país. Una influencia que, de muchas maneras, han condicionado mis expectativas y necesidades de creador y de ciudadano perteneciente a una generación muy específica de cubanos: la que nació en la década de 1950, estudió en las universidades durante el crítico período de los setenta y entró en la literatura insular, con una tímida ruptura, en los años ochenta. La generación que, en el momento de su madurez y posible eclosión, vio alterado su desarrollo o evolución con la llegada del eufemísticamente bautizado Período Especial que marcó la última década del siglo XX y proyectó su espectro hasta este presente de hoy, de ahora mismo; la generación literaria cubana que tal vez con mayor encono recibió los golpes pero también los beneficios —sí, los beneficios— de esos años que al solo recordarlos da hambre, calor y hasta riesgos de sufrir una polineuritis cegadora que, como una plaga silenciosa, comenzó a invadir la isla.

Porque en medio de aquel caos, locura, lucha por la supervivencia pura y dura que se instauró en el país, mientras escribía como un loco para no volverme loco, algo comenzó a cambiar en la condición del escritor cubano que vivía en Cuba, movido por la presión de esa especie cultural —los escritores— que, por supuesto, ya no era tan abundante como en los días de 1970 y 1980, por varias razones: 1) porque publicar un libro en una editorial nacional o regional se convirtió en algo excepcional y muchos dejaron de intentarlo; 2) porque muchos «escritores» emergidos en los setenta en verdad no lo eran tanto y se evaporaron, y 3) porque otros muchos de los escritores cubanos que vivían en Cuba cambiaron su condición por la de escritores cubanos que vivían fuera de Cuba o, como se les ha dado en llamar, escritores de la diáspora o el exilio (una relación, lamentablemente desactualizada, aparece en el epílogo al *Informe contra mí mismo*, del entrañable y ya desaparecido Lichi Diego, alias Eliseo Alberto).

Lo que se movió en el territorio de la creación y específicamente de la literatura cubana fue una suma de circunstancias materiales y espirituales capaces, en su conjunto, de redefinir la situación del escritor que vivía en Cuba y alterar de modo

bastante radical el contenido y las intenciones de su obra. Entre esos elementos estuvo la ya mencionada paralización de la industria editorial del país, lo que obligó a los escritores a buscar por el mundo un premio literario que los salvara de la inopia y, a la vez, una vía para estampar sus obras, sin que, por primera vez en tres décadas, aquellas intenciones editoriales se convirtieran en un pecado, punible como todos los pecados. Por supuesto, esta relación diferente con el presunto o al fin encontrado editor extranjero contribuyó a crear una dinámica a su vez diferente, menos prejuzgada, entre el escritor y su obra, pues esta última ya no estaba destinada, al menos en primera instancia, a un editor cubano que podría leerla como un funcionario del Estado cubano y, desde tal perspectiva comprometida y condicionante, admitirla o rechazarla. Pero habría que sumar a estos dos elementos otros de carácter social y espiritual que marcarían la época: el desencanto, el cansancio histórico, la revisión crítica de la sociedad y sus actores a que nos abocaron la crisis y el conocimiento de nuestra y otras realidades, de algunas verdades ni siquiera sospechadas en toda su dimensión y los propios cambios en una sociedad que estaba sufriendo violentas contracciones y dando origen a actitudes y necesidades antes sumergidas o incluso inexistentes...

El resultado de todas esas revulsiones fue una literatura que muy pocos, quizás nadie, podía concebir o imaginar en los años anteriores, una literatura de indagación social, de fuerte vocación crítica, incluso en muchas ocasiones de disenso con el discurso oficial, que con su carácter y búsquedas marca los rumbos que ha seguido desde aquellos años finales del siglo XX hasta estos ya no tan iniciales del XXI lo que puede considerarse el *mainstream* de la literatura cubana. Y en ese rubro incluyo, por supuesto, la que escriben los que viven en Cuba y los que viven fuera de Cuba, la que se publica y distribuye en Cuba y la que se edita fuera de la isla. Una creación que, justo es decirlo, muchas veces consiguió ser estampada y distribuida en Cuba, gracias a una percepción más realista del entorno y de las necesidades de expresión artística por parte de las autoridades culturales del país.

Todos los lectores cubanos, todos los escritores que vivimos en la isla, padecemos de desactualización porque, incluso en el caso de los más enterados, siempre su relación con lo que se lee en el mundo resulta aleatoria, dependiente no de sus necesidades sino de sus posibilidades.

Esa literatura que se comenzó a escribir y publicar en la década de 1990, y en la que yo participé, se propuso indagar en rincones oscuros o inexplorados de la realidad nacional, mirar críticamente hacia el pasado, bajar a los fondos de la sociedad en que vivíamos, encontrar respuestas a preguntas existenciales, sociales y hasta políticas a las circunstancias que habíamos atravesado y trastocado muchas estructuras de la sociedad, especialmente en el orden ético. Varios de los escritores de ese momento consiguieron el propósito de encontrar casas editoriales fuera de la isla, entidades que publicaron y promovieron su obra, y les confirieron un nuevo sentido de independencia, tanto literaria como económica. En el terreno de lo artístico tal independencia se manifestó en una creación cada vez menos condicionada a lo establecido, más abiertamente crítica incluso, o sencillamente, más personal. En el plano de lo económico permitió la profesionalización de algunos escritores y la posibilidad o cuando menos el anhelo de conseguirlo de muchos otros, una condición impensable hasta la década de 1980 y que, por supuesto, confería otra dosis de independencia al escritor cubano que vivía y escribía en Cuba.

En medio de esa nueva circunstancia nacional, tal vez el mayor error de esta literatura más desenfadada o desencantada o intencionadamente crítica haya sido su falta (o la incapacidad de algunos de sus creadores) de una perspectiva más universal, es decir, menos localista. La insistencia en determinados mundos sociales, personajes

representativos, problemáticas específicas y modos expresivos que se tornaron repetitivos, hizo que una parte notable de esta literatura se encallara en lo inmediato, en las tan peculiares peculiaridades cubanas, y creó una retórica que, al pasar el momento de júbilo internacional por esa nueva literatura creada en la isla, en especial la novelística, cortó o dificultó el acceso a las editoriales foráneas (que viven sus propias crisis) de nuevos escritores cubanos que viven en Cuba y escriben sobre Cuba.

Pero sobre esta creación, desde los años finales del siglo pasado y sobre todo en los que corren del presente han gravitado otras condiciones que, a mi juicio, están afectando su desarrollo.

Ante todo está la certeza de que la escritura en Cuba es un acto o vocación de fe, un ejercicio casi místico. En un país donde la publicación, distribución, comercialización y promoción de la literatura funciona de acuerdo a coyunturas por lo general extraartísticas y no comerciales, a la búsqueda de equilibrios culturales y hasta a códigos aleatorios de imposible sistematización, la situación del escritor y su papel se vuelven inestables y difíciles de sostener. Los escritores que solo publican en Cuba reciben por sus obras unos derechos retribuidos en la cada vez más devaluada moneda nacional —en función de lo que se puede adquirir con ella—, cantidades pagadas muchas veces con relativa independencia de la calidad de su obra o de la aceptación pública que consiga. Estos derechos de autor, por supuesto, hacen casi imposible la opción por la profesionalización de los escritores (esto, justo es recordarlo, resulta bastante común en todo el mundo), lo cual puede incidir en la calidad de la obra emprendida. ¿Con qué recursos cuenta un escritor cubano para dedicar, digamos, tres o cuatro años a la escritura de una novela que requiera de ese tiempo de elaboración? Resulta evidente que no puede depender solo de sus derechos en pesos cubanos y que debe buscar otras alternativas laborales o profesionales con las cuales ganarse la vida o en las cuales desgastarse la vida mientras dedica el tiempo restante a la creación. El estado calamitoso de la novela cubana de los últimos años puede o no tener una relación directa con esta situación existencial y económica

(imposible de revertir o al menos de aliviar mientras no cambie toda la «situación económica» o el «momento histórico»), pero su estado de deterioro puede ser visible, por ejemplo, si contamos cuántas obras de este género, el más leído y publicado en el mundo, obtienen los premios anuales de la crítica literaria, un rasero subjetivo pero posible para medir las calidades de lo que se difunde a través de las casas editoras del país, o cuántas logran entrar en los circuitos editoriales foráneos más reconocidos y con mayor presencia comercial.

Otra cuestión que afecta al escritor cubano desde hace décadas, pero que se ha agudizado en los últimos tiempos, es su lamentable desinformación sobre la literatura que se está creando en otras latitudes. Todos los lectores cubanos, todos los escritores que vivimos en la isla padecemos esta desactualización porque, incluso en el caso de los más enterados, siempre su relación con lo que se lee en el mundo resulta aleatoria, dependiente no de sus necesidades sino de sus posibilidades de comprar o encontrarse con determinados autores y obras que, en ningún caso, se publican o distribuyen normalmente en el país. De esta forma, el escritor cubano del siglo XXI que vive en Cuba —donde tiene un precario acceso a Internet, o simplemente no lo tiene—, se mueve a bastonazos de ciego por el universo de la literatura de su tiempo, en la cual debe insertarse y con la cual debe compartir el mercado, si logra llegar a abrir alguna puerta de esa instancia tan satanizada pero a la vez tan necesaria, incluso para la creación y la promoción nacional e internacional de la literatura.

No se puede olvidar tampoco que con mucha frecuencia el escritor cubano que vive en Cuba y escribe en Cuba debe además enfrentar una muy deficiente política promocional, entre otras razones por la propia inexistencia de un mercado del libro dentro del país, pero también, entre otros factores, por el ruinoso estado de la crítica literaria doméstica y por la todavía presente, en estos tiempos de cambio de mentalidad y de muchas otras cosas, sospecha política a la que puede verse sometido si su obra no es complaciente con los preceptos de la ortodoxia fundada en aquellos lejanos pero todavía (para algunas mentes)

El escritor cubano que vive en Cuba, y que día tras día enfrenta la realidad del país, con sus cambios, evoluciones, reacciones sociales y sueños personales realizados o frustrados, se ha convertido en uno de los más importantes recolectores de la memoria del presente que tendrá el futuro.

actuales límites de lo «correcto» o lo «conveniente» patentados en los años setenta. La suma de estos elementos ha creado, en contra de la propia validación de la literatura que se hace en el país, la sensación de que por dos generaciones la isla apenas ha dado —o simplemente no ha dado— escritores de importancia, provocando una falsa imagen de vacío, que hacia dentro de Cuba se potencia con la marginación editorial, todavía sostenida, de la mayoría de los autores de la diáspora.

Aunque no lo deseaba especialmente, para hacer más evidente esta situación de la promoción del escritor, debo volver ahora a la experiencia personal para ejemplificar cómo puede funcionar la realidad descrita. Cuando la Casa de las Américas me invitó a ser el escritor que protagonizara la Semana de Autor del año 2012, más aun, el primer escritor cubano al que se le dedicara una Semana de Autor, mi previsible reacción fue de asombro. Como suelo hacer, comencé a preguntarme cosas y la primera cuestión fue: ¿por qué yo y no otros escritores más reconocidos o institucionalizados, figuras que incluso exhiben Premios Nacionales en sus currículos? Antes de hacerme más preguntas, dije a la dirección de la Casa que sí, por supuesto que sí aceptaba, con mucho orgullo, el honor y el reconocimiento a un trabajo que una acción como la Semana de Autor representa; pero a la vez no pude dejar de recordar que un año antes, cuando la Maison de América Latina de París, el Pen Club Francés y la Sociedad de Amigos de Roger Caillois me entregó el premio

que lleva el nombre de ese importante escritor, ningún medio oficial nacional se acercó a mí o promovió, como se promueven otros acontecimientos o acciones, un suceso que me desbordaba como escritor y entrañaba, como es evidente, un reconocimiento para la literatura cubana, sobre todo la que se hace en Cuba por los escritores que vivimos en Cuba. Porque, en la lista de los anteriores galardonados con el premio —ninguno cubano— aparecían los nombres, entre otros, de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Álvaro Mutis, Adolfo Bioy Casares... y ahora el de un cubano que sigue escribiendo y viviendo en Cuba.

No se puede olvidar, al recorrer la situación actual del escritor cubano que vive en Cuba y anotar algunas de sus tribulaciones y logros, el más esencial de los elementos que, a mi juicio, definen su carácter y, sobre todo, el de su obra. A diferencia de otros países, donde los escritores más notables o activos suelen tener una presencia social o artística gracias al soporte de los medios de mayor circulación o prestigio, el escritor cubano apenas tiene su obra y alguna que otra entrevista como vía para expresar su relación con el mundo, con su realidad, con sus obsesiones. Muchas veces la obra literaria se ve obligada a asumir entonces roles más ambiciosos y complicados de los que normalmente le competen, y funciona —o se le hace funcionar— como instrumento de indagación social y como medio para testimoniar una realidad que, de otra forma, no tendría un reflejo que la fijara y diseccionara. El escritor cubano que vive en Cuba, y que día tras día enfrenta la realidad del país, con sus cambios, evoluciones, reacciones sociales y sueños personales realizados o frustrados, se ha convertido en uno de los más importantes recolectores de la memoria del presente que tendrá el futuro. Esta responsabilidad añadida a la propia responsabilidad literaria confiere al escritor un compromiso civil que le da una dimensión más trascendente a su trabajo. Escribir sobre Cuba, sobre lo que ha sido y es Cuba y lo que son los cubanos de ayer y de hoy, con la sinceridad y profundidad que merecen esas entidades sociohistóricas y humanas, es tal vez la tarea más compleja y a la vez satisfactoria que puede enfrentar el escritor cubano que vive en esta Cuba

del siglo XXI. Porque es un deber con los cubanos y con la nación, con la verdad, la historia y la memoria, porque es su destino, y porque si alguna vez ese escritor se pregunta ¿por qué soy cubano?, ¿por qué soy un escritor cubano? y ¿por qué soy un escritor cubano que vive en Cuba? también podría cambiar el «por qué» por un «para qué» y quizás encontrar sus propias respuestas. Unas respuestas que incluso podrían estar más cercanas a las predestinaciones cósmicas, pero también al papel social que ha asumido con esa vocación de fe que es la práctica de la literatura en esta Cuba que se adentra, como el resto del mundo al que pertenece, en un inseguro y caótico siglo XXI. ■

El cubano Leonardo Padura, autor de *El hombre que amaba a los perros*, es novelista y periodista. Su personaje más popular es el detective Mario Conde, protagonista de sus novelas policiales.



FUGUET



Cinco tensiones

Héctor Soto

Mi tarea como presentador es relativamente fácil. Si hay alguien que no necesita presentación, ese es precisamente Alberto Fuguet. Y no la necesita porque es un pájaro demasiado conocido en nuestra escena cultural. Eso me ahorra tener que contarles de dónde viene, qué es lo que ha hecho o cómo ha evolucionado su obra. De lo que no me exime, creo, es de la conveniencia de anotar algunas tensiones que la distinguen. Posiblemente en esas tensiones, a mi modo de ver, se juega lo más vivo, lo más intenso y lo más jugado de la literatura de Fuguet.

Yo diría que la primera gran tensión de su obra está asociada a la cultura pop. Buena parte de los libros y de los relatos de Fuguet responden a la conjetura de si acaso es posible rescatar algún destello de verdad, de humanidad, de emociones genuinas incluso, entre el caudal de basura y banalidades de la cultura provista por los medios masivos, que él y sus personajes consumen como peces nadando en un acuario de aguas envenenadas. ¿Cabe hacer literatura, cabe hacer humanismo, allí donde pareciera no haber cabida sino para Hollywood, para la tele, para el rock, para la publicidad y para las expresiones más degradadas de la industria cultural contemporánea?

La apuesta de Fuguet es que sí, que se puede. La apuesta de Fuguet es que puede haber vida después de la estupidez, puede haber verdad después de las mentiras y puede haber emoción bajo el cretinismo y la basura. Varios de sus relatos son un

potente esfuerzo por demostrar que en estas tierras baldías en términos de lirismo y destituidas de todo refinamiento e inspiración puede haber un encuentro con emociones auténticas y con verdades dolorosas y sentidas.

Advierto un segundo frente de tensiones en la obra de Fuguet, en función del espacio donde se levanta. Esta no es la obra de un escritor que se retira del mundo para confinarse en las capillas de la literatura y el arte. Este no es el trabajo de quien rechaza por anticipado, sea por ideología, sea por sensibilidad, las corrientes más globalizadoras, más enajenantes y más estandarizadoras del consumo cultural contemporáneo. Esta es la dimensión seguramente más equívoca de la obra de Alberto. Es la dimensión, sin ir más lejos, que llevó en su momento a Ignacio Valente a considerarlo un bicho despreciable en la república de las letras, un producto desechable y deleznable del marketing y la publicidad, un portador de los peores virus del materialismo zafio y de una sociedad extrañada y descreída. Es curiosa esta lectura. Es curiosa porque confunde la mirada con lo visto, el lugar desde donde se parte con el lugar a donde se llega. Sí, es cierto, los héroes de Fuguet no son poetas ni revolucionarios que quieran cambiar el mundo. No son apóstoles ni profetas de una renovación. No son redentores de las disociaciones de la modernidad ni de la degradación capitalista. Al revés, son más bien víctimas, son más bien reflejos, son más bien excrecencias.

Solo que ellos no lo saben. Solo que ellos son como esas polillas descerebradas que, atraídas por la luz —la luz artificial, no la luz de las verdades eternas—, se acercan demasiado a la ampolleta hasta quemarse. Corren la misma suerte de Alsino, pero no porque tengan las alas de cera, sino porque tienen demasiadas hamburguesas en el cerebro.

Su tercera brecha de tensión está, diría yo, entre la inspiración y la experiencia. Como Germán Marín, como Carver, como Gonzalo Contreras, como Bukowski, como James Ellroy, como Carlos León, como Joyce —por poner en el mismo saco, y con absoluta arbitrariedad, escritores de muy distinto peso y pelaje, chilenos y extranjeros, moros y cristianos que comparten, creo yo, este rasgo—, Fuguet no puede escribir sino a partir de su experiencia. Yo diría que tampoco lo podía hacer Roberto Bolaño, no obstante la enorme amplitud de su paleta de colores y de los mundos de los que sus libros hablan. Fuguet no es como Vargas Llosa, que es capaz de novelar distintos mundos. Fuguet novela solamente el suyo. Fuguet no hace investigación para escribir los libros. No necesita ir a las bibliotecas. No es de los que andan buscando testimonios postreros y directos de lo que ocurrió. Entre otras cosas, porque su mejor archivo y sus mejores fuentes están en su memoria. Su mejor fuente e interlocutor es él mismo. Desde luego, esta correlación entre la inspiración y su propia experiencia no es literal. Por cierto que Fuguet inventa,

agrega y distorsiona. Por cierto que adultera los hechos. Pero la base de todo está en lo que él vio, en lo que él conoció, en lo que él experimentó, en lo que él percibió o advirtió. Debe ser por esto que su mundo se le parece tanto. Debe ser por eso que por su prosa circula tanta sangre. Debe ser por eso —supongo— que es un escritor con tanta convocatoria generacional, puesto que siempre escribe desde sí, desde su época, desde su generación.

¿Es bueno o es malo esto? Un escritor que escribe básicamente desde el yo (la verdad es que todos lo hacen desde ahí, esta es solo una cuestión de percepción), ¿será necesariamente más limitado que otro que puede escribir sobre faraones, que puede volar al siglo veintitrés o sumergirse en los últimos secretos de los monasterios de la Edad Media? Yo diría que no es ni bueno ni malo: que se puede hacer buena literatura con lo que me ocurrió ayer y con lo que le ocurrió al bueno de Tutankamón. Bueno, con eso también se puede hacer muy mala literatura. En rigor, entonces, esta no es exactamente una limitación. Pero claro, el registro de temas y de mundos de los escritores como Fuguet es mucho menos variado que el de quienes van a mundos y a tiempos enteramente distintos del suyo y a voces también distintas de la suya.

No sé cómo decirlo sin que suene a reduccionismo. De alguna manera, todos los escritores están liquidados. Tienen que lidiar con la imaginación, con la prosa, con la voz, con el punto

de vista, con su pasado, con su futuro, con la fidelidad a sus personajes, con la verosimilitud, con la autenticidad, con la conexión con su público, con la fidelidad a ellos mismos. Es un trabajo de mierda, permídenme la expresión. Pero están mucho peor los que no saben escribir sino desde sí y desde lo que a ellos les consta. En ese sentido quizás sea cierto que están más limitados.

La cuarta brecha de tensión del mundo creativo de Fuguet se origina en su doble militancia en la literatura y el cine. Esto, al menos en Chile, es bastante atípico. La cinefilia es una peste de la cual nuestros hombres de letras —con alguna que otra excepción— se han mantenido en general inmunes. En Chile no tenemos un Cabrera Infante. Tampoco un Manuel Puig. Nuestros escritores son gente sensata que va al cine a divertirse, pero no a cortarse las venas por Scorsese, David Fincher o Gus Van Sant. Bien podría ser otro motivo fuguetiano de soledad. De soledad y de confusión. Porque a este respecto él ha dicho leseras algunas veces. Ha dicho que nunca quiso ser escritor sino cineasta. Ha dicho que escribió cuentos y novelas porque no podía hacer películas. Y la verdad es que en esto a veces se pierde. Se pierde quizás porque ama demasiado el cine. Se pierde porque se deja llevar por el entusiasmo. Se pierde también —él mismo lo dijo por ahí— porque la literatura es un oficio demasiado exigente, demasiado solitario, demasiado absorbente y el cine, en cambio, a veces da la

sensación (yo creo que un poco engañosa) de ser un desafío más plural, más acompañado, más arropado en términos de apoyos, de respaldos, de complicidades con otros o en términos de dinámica de grupo. Para un solitario como Alberto, para un artista de contextura a veces autista como la suya, esta dimensión no es un pelo de la cola y no es tampoco anecdótica. Al contrario: es una dimensión que importa y que para él vale mucho.

Sirvan estas consideraciones, entonces, para excusar las declaraciones de Alberto que inducen a creer que él está de prestado en el mundo de la literatura porque su verdadera patria es el cine. Nadie que haya escrito *Mala onda* o *Missing* está de prestado o de picnic en el mundo de las letras. Estas son obras intransferibles. No son obras construidas en subsidio. Si no puedo con las imágenes, qué diablos, intentemos con las palabras. Como diciendo, peor es mascar lauchas.

La última zona de fricción que yo veo en el trabajo de Alberto se relaciona con los impensados senderos a través de los cuales ha estado desarrollando su obra creativa. El que alguna vez fue presentado (y satanizado) como el más marquetero de los escritores nacionales, el chico digitado por la industria de Hollywood y el imperialismo gringo, el escritor inmaduro y facilón alguna vez expulsado del taller de Donoso por no conocer a Dostoievski, ha venido levantando a pulso una obra que tiene orientaciones extrañas, desarrollos raros, registros minoritarios y pulsiones

a lo mejor poco vendedoras y extremadamente personales.

¿Qué es *Las películas de mi vida* sino una sistemática demolición del sueño americano, del que en principio Alberto Fuguet era el gran agente en Chile? ¿Qué es *Missing*, una novela, un libro testimonial, un reportaje, una transacción entre el periodismo y la ficción? ¿Qué es *Locaciones*, la película que Fuguet filmó en Tulsa sobre lo que significó para él y su grupo de pertenencia generacional la película *La ley de la calle*, de Ford Coppola? ¿Es un documental, es una confesión, es un reportaje jugado a fondo en las licencias de la subjetividad? Yo creo que estas obras raras son todo eso y más. Por lo mismo creo que Fuguet, como quiera que sea y lo que sea que eso signifique, es un artista que ha corrido fronteras.

No tengo imparcialidad para hablar de Alberto Fuguet. Debo reconocer que nada de lo que he dicho hasta aquí está libre de los sesgos de la amistad y el cariño que le tengo. En el prólogo que escribí para mi libro *Una vida crítica*, que Alberto y Christian Ramírez seleccionaron, editaron y produjeron, dije –y lo leo textual, porque no creo que pueda decirlo mucho mejor– que «no creo haber conocido a un cinéfilo más compulsivo y entusiasta de lo que era él a los veinte años. Lo veía todo, lo consumía todo, lo leía todo. Sigue igual, pero, claro, los años le han dado más distancia. Un poco, no tanta. Solo cuando odia o ama una película con la pasión que sabe hacerlo él vuelve a ser la fiera que era

entonces. Yo tenía de Fuguet la idea de un chico que se comunicaba mucho mejor con las películas que con el mundo. Bueno, pocas emociones respecto de un amigo he tenido más intensas que el día en que fue a mi casa a conversar de estrenos o de películas viejas, como ya era habitual, y al irse me dejó un sobre en una mesa lateral que yo creo que vine a ver al día siguiente. Lo abrí con curiosidad y contenía varios de sus primeros cuentos. No solo me impresionaron y me remitieron a los terrenos de las emociones más descompensadas. No tenía la menor idea de que escribía ficción. Me reocriminé por no haber sabido darme cuenta de que el joven que yo conocía era mucho más que un tragapeli culas y que tenía un enorme mundo interior que le secretaba literalmente por todos lados».

Me emociona que Alberto llegue hoy a esta Cátedra constituida en homenaje a Roberto Bolaño, por la que han pasado tantos y tan distinguidos escritores. Y creo que no es una casualidad que venga a hablar de él, a partir de un artículo buenísimo que figura en su libro *Tránsitos*, donde ha reunido la totalidad de los artículos que ha escrito sobre literatura y escritores. Es hora entonces de terminar esta presentación y cederle la palabra a él. ■

Héctor Soto es abogado y periodista. Divide su tiempo entre el análisis político contingente, la edición cultural y la crítica de cine.

Bolaño

Alberto Fuguet

No es lo mismo leer a un escritor vivo que a un escritor muerto. Sobre todo a un escritor que está muy vivo, escudriñado, entrevistado, premiado, traducido. Leer a alguien que está de moda es una experiencia radicalmente distinta a encontrar un libro en una librería de segunda mano en San Diego o en esas galerías cerca de las Torres de Tajamar y creer que uno ha descubierto algo que solo unos pocos con suerte conocen. A veces acceder a lo nuevo es uno de los componentes más deseables: por fin volver a encontrarse con una voz con la que conectaste. Otras veces el saber que demasiada gente está invitada a esa fiesta te hace querer quedarte en casa. Leer una novedad no es lo mismo que leer una novela que salió hace años. Leer a un contemporáneo es una experiencia bien distinta que leer a alguien que estuvo narrando hace cincuenta o cien o doscientos años. El lazo cambia, se altera. Para qué hablar del factor mediático, prensa, Twitter. A veces uno no desea participar de algo porque está muy candente, porque es muy parte de «la conversación social».

No sé si existe algo así como la objetividad al leer o al elegir leer algo, pero sin duda los datos se cargan cuando ese autor además es local, es conocido o es célebre. Y al revés: cuando un autor es totalmente desconocido, lejano (lituano, malayo, noruego) o su nombre no acarrea nada excepto misterio, el acercamiento también varía. Y ya que estamos en esto: desde el momento en que uno

escribe y publica, se lee de otra manera. Se lee peor, se lee más atento, se lee por necesidad, por pega, por curiosidad. Se lee para robar, para sacar ideas, por morbo. Se lee con mala fe, mala leche, paranoia, distancia, ironía. Se lee también con hambre, para limpiar el paladar, para entretenerse, para alejarte de ti. Y para qué mentir: el factor competencia siempre está. Quizás uno siempre está compitiendo (y de paso, perdiendo) con Borges o Hemingway o Coetzee, pero todo se altera cuando te toca leer a los que son más cercanos. Mientras menos es la distancia de edad y de kilómetros, más se altera y poluta todo. Edmundo Paz Soldán, uno de mis pocos amigos escritores, me lo dijo una vez, casi sin pensarlo, y nos reímos: si yo fuera chileno te odiaría, me comentó. Y quizás yo también, le dije, al segundo, para noquearlo.

Las afinidades o amistades o enemistades literarias dan para mucho. Y acá en Chile, donde la población no es tan numerosa pero la cantidad de escritores, tanto exitosos como con ganas de serlo, sí lo es, estas rencillas han sido incluso escritas y analizadas. Tanto Faride Zerán como Andrés Gómez Bravo han escrito sabrosos libros sobre rencillas, peleas, tropezones y guerrillas literarias. Jorge Edwards una vez me comentó que la razón de tanta animosidad es que el pastel es demasiado chico para tanto comensal y todos quieren una tajada. Además, agregó, como ese pastel es, al final, simbólico, pues no se traduce en dinero ni poder y ni siquiera en muchos lectores, el asunto

es una lucha cuerpo a cuerpo, ego a ego, por algo así como el prestigio o un cupo.

Haber leído a Bolaño antes que Bolaño se transformara en Bolaño es algo de lo cual me alegro. Haberlo leído antes de que su figura pasara de ser un secreto a ser algo así como el primer punk mediático, el detective salvaje que anda detrás de la caza, el poeta que no tiene Nobel o colección de casas y cree que los versos de odio son tan válidos como los de amor («No sé cuánta capacidad tengo de querer, pero, evidentemente, es muchísimo mayor que mi capacidad de odiar. En rigor, creo que no estoy hecho o preparado para el odio sostenido, que es el verdadero odio»). Antes de morir a la edad de 50 años consiguió algo no tan fácil para un autor vivo: ser objeto de adoración entre los escritores cachorros («A los 20 años se quiere a los escritores. A los 46, como tengo ahora yo, a lo más que llegas es a admirarlos, pero no a quererlos. Yo lo que siento ahora es cariño por jóvenes escritores»). Bolaño se alzó como un escritor que parecía imitable (pero no lo era) y que sin duda contaminó mucha prosa fresca, ingenua, de quienes pensaron que de verdad leyendo devotamente a Bolaño podían mejorar sus emprendimientos. Mi lazo real –literario, de lector que se impresiona– con Bolaño ocurrió antes, creo, que estallara el mito. Así al menos lo creo. Luego, por cierto, lo seguí leyendo, estuve atento y, por qué no confesarlo, a la defensiva.

Durante los últimos cuatro años de su vida, poca gente logró tanto en tan poco tiempo. Su ascenso fue exponencial, tal como fue su acoso kamikaze y asesino a todos los escritores de la plaza, vivos o muertos. Y no solo de la plaza, del continente entero. La energía y la manera como logró ir bombardeando vacas sagradas, superventas («escribidoras») y autores ligados al sistema terminó en un impresionante trabajo de infiltración y conquista. Su victoria fue poética, como el poeta que era; logró no solo imponer su nombre sino su obra (su poética).

Nada fue igual post Bolaño, ¿pero cuándo exactamente sucedió eso?

¿Cuándo Roberto Bolaño, el escritor ajeno, foráneo, un escritor para escritores, se transforma en *Bolaño*?

Yo casi llego a Sevilla. Quería ir, ver amigos, arrancarme del invierno santiaguino y estar unos días encerrado en un edificio medieval. De hecho, me invitaron. Todo pagado. Pero al final dije no. Y la razón fue tener que enfrentar a Bolaño. Me daba pánico. Terror. No me veía allí, a los dos encerrados por tanto tiempo en un lugar tan pequeño. Me dije: para qué.

No lo tengo del todo claro, pero la aparición de *Los detectives salvajes* fue clave, por cierto. Se ha exagerado en sostener que ganar el Rómulo Gallegos fue el hito, el *tipping point*. No me lo compro. Sin duda, el premio contribuyó porque el que le dio importancia y relevancia al premio fue él, no al revés. El Gallegos fue el inicio, de alguna manera, el fin de la consagración y el inicio del mito mundial. Bolaño usó la plataforma y el foco del premio y le sacó el mayor de los provechos. Hoy el premio no importa demasiado y da lo mismo quién lo gane o lo pierda; Bolaño usó esa tribuna para rockear, molestar, saldar cuentas, hacer justicia, poner los puntos sobre las íes que él consideraba importantes.

Mi impresión es que, al menos en Chile, que es donde yo creo que Bolaño se transformó en *Bolaño*, fue a fines de los años noventa o incluso ya en el nuevo milenio que se produjo el *big bang* y un escritor para unos pocos se transformó en una manera de ver y concebir el mundo. Fue el propio Bolaño el que se encargó de quemar las malezas y expropiar las casas tomadas para cultivar su inmensa parcela. El abono fue él mismo, su figura tan irascible como entrañable, y sus libros inclasificables y ajenos al canon de lo que se estaba escribiendo y leyendo en español (híbridos, liminales, globales, fronterizos, viajeros; vueltas de tuerca a la no ficción; una verdadera celebración de elementos pop despreciados por la *intelligentsia*).

Sumadas a todo esto estaban sus columnas, sus opiniones literarias sin filtro y su absoluta libertad e incorrección política. Antes que muchos lo leyeran, ya lo querían. Y otros, claro, le temían. Sus libros (prestados, robados, en bolsillo, fotocopiados) comenzaron a leerse y subrayarse e imitarse ya con la figura del autor presente antes de abrir una página. O dicho de otro modo: esto es lo que escribe Bolaño, «uno de los nuestros», un tipo de fiar, un ser libre que no se vende al sistema, que viene tanto de la calle como de la biblioteca, un autor siglo XXI que no tiene realmente nacionalidad y que se siente cómodo en cualquier territorio.

Antes de que el fenómeno Bolaño estallara, *La literatura nazi en América* se vendía a precio de saldos. Seix Barral la editó, en una versión desechable cuyas páginas se deshojaban, el año 1996. En 1998, Carlos Orellana, el editor de Planeta Chile, lanzó una reedición de *La pista de hielo* y pasó poco. Quizás nada. Nada comparado con los libros de los autores locales que por ese entonces vendían, convocaban, provocaban tanto debate como devoción. Incluso los míos. Esto es raro. No es inexplicable pero es curioso. Dicen que una de las maneras de testear si un autor posee «lo que se necesita» es ver si es capaz de crear-alimentar-fomentar a su propio público. A sus propios lectores sin demasiada ayuda externa. Bolaño claramente lo hizo: inventó no solo a los *bolañitos* sino que se hizo indispensable para un grupo de lectores que no estaban leyendo o estaban esperando leer algo como lo que escribía Bolaño. Este intuyó que lo estaban esperando y así fue. En un país donde el éxito debe ser instantáneo, la aparición de un «extranjero» o «semiexiliado» que «nadie conoce» y con el cual, además, ocurre algo que no sucede mucho, lo que pasó con Bolaño se puede leer como la base de un guión para provocar la «venganza» futura. Nunca más sus libros serían saldados, ninguneados, lanzados sin pena ni gloria. Ahora reaparecía de la mano de Anagrama (algo que en Chile, por cierto, no molesta sino por el contrario, te sube los bonos ostensiblemente) y ya no se iría más. El escritor marginal pasaría a ser de culto para rápidamente transformarse en un referente, en clásico y en uno

de aquellos artistas que terminan dividiendo la historia en un antes y un después.

Un mito no se arma solo con los libros. Bolaño, que era un cinéfilo consumado (varios VHS y luego DVD cada noche) y había crecido en medio de un mundo pop, logró mezclar la alta cultura (lo meta, libros sobre libros, el contexto político, las referencias a otros escritores) con un mundo lleno de trivia y obsesiones pop casi adolescentes sin alejarse de lo netamente literario. «Para escribir una novela lo primero que hay que empezar a tirar por la borda es la respetabilidad. Escribir es un ejercicio arriesgado. Y la respetabilidad es un lastre brutal», escribió y, de paso, lo cumplió. Ese extra, eso de ser él también un detective salvaje y no solo escribir sobre ellos, sin duda creó una conexión entre un lector y un autor, ambos desesperados por conectar. Bolaño entendió lo que era un autor del siglo XX y, además, el poder de los medios. Tuvo claro que un escritor de igual forma se perfila con aquello que hace, dice o escribe fuera de los libros: en los medios, la televisión o la radio, en conferencias. Ya en México, de muy joven, puso en práctica los *happenings* y *performances* para boicotear a autores como Octavio Paz, que le parecían el enemigo por estar muy cerca del poder o vivir una vida aburguesada y sin riesgos.

Me acuerdo de que Bolaño empezó a dejar de ser simplemente un buen escritor chileno (¿era chileno realmente?) que vivía en España y al que «le estaba yendo bien» cuando escribió su célebre y «venenosa» crónica «El pasillo sin salida aparente», publicada en la revista posmoderna catalana *Ajoblanco* en mayo de 1998. Allí narra una invitación a cenar a la casa ñuñoína de Diamela Eltit y el entonces ministro secretario general de la Presidencia Jorge Arrate, que además entonces era un aspirante a escritor y había asistido a los talleres de Eltit (al parecer —y con razón— Bolaño le tenía fobia a la idea de dictar y asistir a talleres). La crónica me fue faxeada desde Estados Unidos, por un amigo al que le llegó desde Barcelona, con una nota escrita en plumón: *LEE URGENTE: This is true gossip!* Releyendo la crónica (aparece en el compilado *Entre paréntesis*) parece no solo certera sino simpática, llena de un veneno inglés,

algo liviano casi sacado de *The Talk of the Town* de *The New Yorker*, revista que terminó rendida a sus pies y verdadero eje creador de la idea de Bolaño como una suerte de Kerouac latinoamericano. Algo así como un merecido ajuste de cuentas, pero con humor y no poco de mala fe, aunque escrito por alguien que quizás estaba tentado de la risa mientras lo escribía.

El supuesto acto de terrorismo literario no es tal. Pero así se vio en su momento: ¿cómo se atrevía a escribir así de sus invitados?, ¿acaso no era una cena privada?, ¿y no advirtió quiénes eran los anfitriones? Era Diamela Elit, no Isabel Allende, ¿no captó que hay diferencias? Sí, captó. Le quedó más que claro. Y lo que quizás le molestó fue eso del poder. Y la fama y la vida burguesa. Una vida poco salvaje de gente de la que quizás él esperaba mucho más. Si bien el artículo se publicó en España, Bolaño estaba muy consciente de su público objetivo: el mundillo literario chileno. Nadie estaba a salvo, a todos les iba a tocar, ese fue el mensaje.

No cabe duda de que así fue.

Releyendo sus artículos, columnas, crónicas y reseñas, se ve su casi majadera obsesión por separar a los buenos de los malos y, a medida que iba aumentando su fama, protegerse con un sincero deseo de dejar en claro que él no iba a cambiar ni había cambiado. Él no se sentía parte de lo que estaba ocurriendo acá: «Los escritores chilenos, con alguna excepción, no quieren tener ningún problema. Solo quieren que se les quiera, que de ser posible un día se vean instalados en una agreduría cultural, que hablen bien de ellos. Escalar, escalar siempre, buscar y conseguir el éxito, aunque el éxito sea tan pequeño como Chile mismo. En esta feria de vanidades, en este baile de salón entre los siúticos y los cuicos, brilla todo, menos la literatura».

Pero las cosas sí estaban cambiando y el que provocó en buena medida ese ajuste en las placas tectónicas fue él, tanto con su talento literario como con su capacidad para armar polémicas y hacer estallar bombas. A aquel chico frágil que dejó Chile no le bastaba «triunfar» afuera; quería algo más: ser el más importante de todos los narradores locales. O quizás lo justo sería decir el

En un país donde el éxito debe ser instantáneo, la aparición de un «extranjero» o «semiexiliado» que «nadie conoce» y con el cual, además, ocurre algo que no sucede mucho, lo que pasó con Bolaño se puede leer como la base de un guión para provocar la «venganza» futura. Nunca más sus libros serían saldados, ninguneados, lanzados sin pena ni gloria.

más *respetado*, acaso el más querido por los escritores en ciernes y por los que se sienten y se sentían fuera del sistema. Lo logró. Qué duda cabe. Lo logró en vida y, al morir, al transformarse en mito, logró algo más: quizás convertirse en el más internacional y admirado y leído de los contemporáneos que escriben en español o, incluso, en cualquier idioma. Con el ingreso y coronación/canonización post mortem de Bolaño en Estados Unidos, su figura y sus libros se alzaron entre los grandes del fin de siglo, punto.

Cuando Roberto Bolaño murió, ese 15 de julio de 2003, me escribió o quizás me llamó Andrés Gómez Bravo, entonces reportero literario de *La Tercera*, donde las entrevistas y opiniones de Bolaño se lucían y tenían la plataforma que necesitaban, para que comentara algo. Quedé helado, impactado. No sabía mucho qué decir. No era amigo (tenía tantos amigos, tantos cercanos, a tantos que apoyó y lo apoyaron) y si bien había partido siendo un gran fan, hacia su muerte me había alejado algo de su persona. O quizás puse distancia. Pensé no contestar nada. Tenía claro que otros, más cercanos, podían decir cosas tan generosas como emocionantes, pero al final envié un *mail* corto. Dos o tres líneas, pero una de ellas es la que recuerdo: «Lo admiré tanto como le temí». Lo que era cierto. Tanto la admiración

Bolaño tiene muchos más elementos pop de lo que comúnmente se cree: un escritor sin fronteras; un narrador obsesionado con la frontera (...) Su capacidad de citar sin aviso a Jean Claude Van Damme o la actriz mexicana Isela Vega (parte esencial del mundo de Sam Peckinpah); o de fijarse en Whoopi Goldberg y Demi Moore y la cinta *Ghost* (...) Al momento de elegir un personaje de ficción, no opta por ningún héroe literario sino por los animados Súper Ratón, Bugs Bunny y Speedy González.

(aunque me gustó poco *Nocturno de Chile*, a pesar de que era un libro acerca y en contra de un archienemigo en común: el cura Valente) como el temor.

Lo vi solo una vez, de lejos, al final de una sala, en una premiación de un Concurso de Cuentos Paula, si mi memoria no me traiciona. Quizás fue a fines del 98, no sé. Ya su figura se estaba volviendo tan omnipresente como agotadora. Me acuerdo de lo que publicó en la revista *Paula* y en ese momento me pareció intensamente resentido y hasta predecible. Hoy releo «Fragmentos de un regreso al país natal» y sonrío. «Esto es lo que aprendí de la literatura chilena. Nada pidas que nada se te dará. No te enfermes que nadie te ayudará. No pidas entrar en ninguna antología que tu nombre siempre se ocultará. No luches que siempre serás vencido. No le des la espalda al poder porque el poder lo es todo. No escatimes halagos a los imbéciles, a los dogmáticos, a los mediocres, si no quieres vivir una temporada en el infierno. La vida sigue aquí, más o menos igual.»

Tenía claro que me llegaría un combo de parte suya pronto; un ataque duro, algo que pudiera lanzarme al ring y dejarme algo mareado y quizás incluso noqueado. Bolaño tenía ese don. Yo no tenía libro nuevo. La última vez que había publicado una novela, *Tinta roja*, fue el 96. A fines de 2002 aparecería *Las películas de mi vida* y yo estaba seguro de que él me iba a destrozar a pesar de que, por otro lado, tenía claro que en el fondo él era un socio honorario de McOndo. Así lo creo, así lo siento, así lo estudiamos y rastreamos con un curso de graduados en la UCLA.

Bolaño tiene muchos más elementos pop de lo que comúnmente se cree: un escritor sin fronteras; un narrador obsesionado con la frontera, algo que culminaría con Ciudad Juárez y 2666; su capacidad de citar sin aviso a Jean Claude Van Damme o la actriz mexicana Isela Vega (parte esencial del mundo de Sam Peckinpah); o de fijarse en Whoopi Goldberg y Demi Moore y la cinta *Ghost* (en el cuento «El retorno»); su fascinación con la película sobre libreros *84, Charing Cross Road*, con Anthony Hopkins y Anne Bancroft, y luego ser capaz de escribir lúcidamente acerca de Parra o Huidobro o Lamborghini o Gombrowicz, pero también de James Ellroy («*Mis lugares oscuros* es de lo mejor que se ha escrito en la literatura en cualquier lengua de los últimos treinta años...») o Philip K. Dick o Walter Mosley. Bolaño se internó en temas despreciados o marginados y los transformó en literatura: el mundo del cine porno, los nazis, los asesinos en serie, el cine B, los luchadores libres. *Los detectives salvajes* fusiona la guerrilla literaria del DF en los setenta con centenas de citas, y a medida que los Belano y Lima empiezan a viajar, ingresan Kerouac e incluso Dennis Hopper y Peter Fonda de *Easy Rider*. En entrevistas, Bolaño declaró que su película favorita era *El club de la pelea* de David Fincher, y que no tenía claro si su actriz favorita era Lily Tomlin o Lili Taylor (dos opciones extrañas y excéntricas, por decir lo menos, y que se salen totalmente de lo esperado). Al momento de elegir un personaje de ficción, no opta por ningún héroe literario sino por los animados Súper Ratón, Bugs Bunny y Speedy González. Sabía que sus lectores manejaban mucha información como

él y que incluso podía hacer citas sin mencionar la fuente y todos (al menos, sus lectores) iban a entender. En una columna intenta impartirse a sí mismo un curso instantáneo acerca de Nueva Literatura Chilena. No lo pasa bien: «Aunque a veces mi flojera como alumno me provoca repentinos ataques de sueño. Esos ataques se llaman narcolepsia y los sufrió River Phoenix en aquella película de Gus Van Sant. Pero River Phoenix tenía a Keanu Reeves, o dicho de otra manera: Phoenix tenía dónde apoyar su cabeza dormida y yo solo puedo apoyarla en los libros».

Aun así, con esos lazos y «trivia en común», yo ya había aprendido hacía rato que no porque uno admire el trabajo de otro eso implica automáticamente que la cosa sea recíproca. Me acuerdo de una anécdota en una librería. No estaba Bolaño pero de alguna manera fue lo que provocó el miedo a su persona. Había aparecido *Una novelita lumpen* y pasé por una librería *boutique* a comprarla. El que atendía era joven, al parecer fan de Bolaño, y me reconoció. Le dije que cuánto era. Me dijo que no me la podía vender, que no quería vendérmela, no quería que un libro de Bolaño estuviera en mis manos. «No te lo mereces», me dijo. «Yaaaa», le respondí, molesto. «Él no querría que lo leyeras. Él cuida a su público.» Había más gente. En vez de enojarme o molestarme, callé y dejé el libro. Algo humillado, dejé la tienda, odiando más a Bolaño que al pedante dependiente. Años después, en la FNAC de Madrid, encontré el libro y lo leí de una sentada tomando sangría.

Su muerte me pilló desprevenido porque, entre otras cosas, varios amigos míos habían estado con él en Sevilla, en el congreso de escritores «jóvenes» de donde salió la comentada y ácida conferencia «Sevilla me mata», que luego aparecería en su libro *El gaucho insufrible*. Yo casi llego a Sevilla. Quería ir, ver amigos, arrancarme del invierno santiaguino y estar unos días encerrado en un edificio medieval. De hecho, me invitaron. Todo pagado. Pero al final dije no. Y la razón fue tener que enfrentar a Bolaño. Me daba pánico. Terror. No me veía allí, a los dos encerrados por tanto tiempo en un lugar tan pequeño. Me dije: para qué. Para qué ir a ser víctima de un *bullying*

innecesario. Ya me había mencionado por ahí aunque nunca me atacó de frente. Pero sí sabía o me llegó vía *mail* algo respecto a un discurso («Los mitos de Cthulhu») que leyó en Barcelona, en 2002, en el Institut Català de Cooperación Iberoamericana. Ese discurso, al que accedí en parte, o por comentarios de terceros, fue el que me hizo desistir de subirme al avión e ir al Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos que organizaba Seix Barral. Sabía o creía saber que había mencionado que uno tenía que venderse al mejor postor o tener un agente poderoso o aparecer en la portada de *Newsweek*. Algo así fue lo que me llegó; me bastó para no ir. Ya lo había pasado bastante mal apareciendo, sin haberlo solicitado, en la portada de esa revista. Ya no me importaba que un reportero cultural me preguntase «cómo lo había logrado», sino que a Bolaño le pareciera que era más un gesto de mal gusto que algo para celebrar.

A los pocos meses de su muerte llegó a las librerías *El gaucho insufrible* y, para cuidarme, le pedí a una amiga que fuera y me lo comprara. Quedé enfurecido, enredado, atontado. Por un lado, estaba el texto de «Sevilla me mata» donde, la verdad, no quedo tan mal. Capaz que bien. Perdonen lo sincero o necesitado o autocomplaciente, pero supongo que ver tu nombre impreso en el libro de otro siempre provoca una sensación de vulnerabilidad y morbo. «¿De dónde viene la nueva literatura latinoamericana? La respuesta es sencillísima. Viene del miedo. Viene del horrible miedo de trabajar en una oficina o vendiendo baratijas en el paseo Ahumada». Algo de eso es cierto. Luego se lanza más adelante con una lista de narradores que debieron estar presentes en Sevilla:

...por supuesto, faltan escritores sin los cuales no se entendería esta entelequia que por comodidad llamamos nueva literatura latinoamericana. Es de justicia citarlos. Comenzaré por el más difícil, un autor radical donde los haya: Daniel Sada. Y luego debo nombrar a César Aira, a Juan Villoro, a Alan Pauls, a Rodrigo Rey Rosa, a Ibsen Martínez, a Carmen Boullosa, al jovencísimo Antonio Ungar, a los chilenos Gonzalo Contreras,

Pedro Lemebel, Jaime Collyer, Alberto Fuguet, a María Moreno, a Mario Bellatin... ¿Cuántos se ahogarán? Yo creo que todos.

En su momento, quedé entre aliviado y molesto. ¿Cuántos se ahogarán? ¿Qué onda? ¿Por qué tan mala leche? Si vas a citar o mencionar a escritores por los que apuestas, ¿por qué entonces mandarlos cortados de una? Hoy entiendo más su humor, algo que él mismo deja claro en el texto:

Espero que nadie tome a mal mis palabras. Era broma. Lo escribí, lo dije, sin querer. A estas alturas de mi vida ya no quiero más enemigos gratuitos.

El otro texto belicoso era el ansiado «Los mitos de Cthulhu». Por fin impreso, ahora sí que podía saber qué dijo realmente de tanta gente. Bolaño, incluso muerto, podía herir. Pero también exageraba, berreaba y proclamaba todo, preso de una paranoia que hoy me parece entre adolescente y de persona seriamente lastimada. Diez años después, muchas de sus preocupaciones apocalípticas quedaron en eso: ansiedades que no se cumplieron. No ganaron los malos. Es más: el que ganó fue él y, de alguna manera, los suyos. Veamos:

¿Qué pueden hacer Sergio Pitol, Fernando Vallejo y Ricardo Piglia contra la avalancha de *glamour*? Poca cosa. Literatura. Pero la literatura no vale nada si no va acompañada de algo más refulgente que el mero acto de sobrevivir. La literatura, sobre todo en Latinoamérica, y sospecho que también en España, es éxito, éxito social, claro, es decir es grandes tirajes, traducciones a más de treinta idiomas (...) casa en Nueva York o Los Angeles, cenas con grandes magnatarios (...) portadas en *Newsweek* y antipos millonarios.

Esto ya no es tan así. Los premios literarios son recibidos como actos criminales; un anticipo millonario es casi sinónimo de basura; las grandes editoriales pierden prestigio y autores frente a pequeñas editoriales a pulso. Y ya salir en una portada es algo casi imposible porque ya casi no hay

revistas (*Newsweek* es digital, ya no se imprime en papel). Y mejor no hablar de antipos millonarios y prensa. Bolaño ahora tiene todo eso, pero es cierto: no lo buscó. Le llegó. Y tarde. Pero Pitol, Vallejo y Piglia están muy bien. Se leen, influyen e incluso venden. Y lo que hacen es lo que Bolaño dice: literatura. Algo que no es poca cosa. Y todo aquello que es extraliterario cada vez funciona menos. El verdadero *glamour* es no tener *glamour*.

Sigo: «La obra de Reinaldo Arenas ya está perdida. La de Puig, la de Copi, la de Roberto Arlt...». Ahí también se adelantó en forma alarmista. ¿Puig perdido? Para nada. Arenas o Arlt o Copi, tampoco. Otra arenga:

Todo es, al final de cuentas, folclore. Somos buenos para pelear y somos malos para la cama. ¿O tal vez era al revés, Maquieira? Ya no me acuerdo. Tiene razón Fuguet: hay que conseguir becas y antipos sustanciosos. Hay que venderse antes de que ellos, quienes sean, pierdan el interés por comprarte.

No comment. O sí, un *comment*: nunca dije eso. Nunca lo diría. He conseguido pocas becas, menos premios, una vez tuve un adelanto no tan malo, es cierto, pero que ni se compara con los que ahora logra para sus herederos el superpoderoso agente Andrew «el Chacal» Wylie desde un rascacielos de Nueva York. Otra cosa: en 2005 estrené una película llamada *Se arrienda*, no *Se vende*. Pero nada: como dije, una cosa es lo que un autor piense o diga de ti, otra es lo que uno piensa de él. No todo cuerpo accede a la sangre del amor correspondido. Es una de las leyes de la vida y uno de los elementos básicos del drama.

Hace un par de años, también en el diario *La Tercera*, se publicó una entrevista inédita a Bolaño. La bajada decía: «Era noviembre de 1998 y el novelista chileno se encontraba en su país de origen. El escritor de *Llamadas telefónicas* habló entonces con el periodista René Gajardo». En medio de la entrevista me topo con mi nombre: «Fuguet tiene cierta ternura que lo hace por momentos entrañable. Noto una especie de fragilidad en el autor, en lo que está escribiendo y sobre todo en la relación autor-escritura».

En ese momento pensé: por qué no fui a Sevilla. ¿Me hubiera matado haber ido?

Capaz que me hubiera *bullyeado* o atacado un poco, pero quizás con humor, buena fe. El año 1993 quizás no hubiera sido capaz de resistirlo; el 2003 perfectamente pude decirle «no me jodas; me voy a ir a caminar por los vericuetos de Sevilla a oler los azahares».

Error de mi parte, pero ya es demasiado tarde.

Todos me dicen e insisten en que era extremadamente tímido, afable, un gran amigo que podía hablar horas de literatura o del tema *freak* que surgiera. Que capaz que hubiéramos enganchado. Quién sabe. Sus ataques parecían sangrientos pero él los decía en un tono menor, como en una conversación. Debí ir a Sevilla, debí confiar un poco más en mí, debí darme la posibilidad de conocerlo, de pedirle que me firmara un par de libros; de hablar de *Fat City*, la cinta setentera de boxeadores de John Huston que a ambos nos gusta tanto; de hablarle de mis ganas de filmar algún día uno de mis cuentos favoritos en castellano: un relato escrito por él, que curiosamente no figura mucho en su *greatest hits*, y que tiene el impresionante y poético nombre de «Últimos atardeceres en la tierra».

Si hay un texto entrañable de Roberto Bolaño, ese es «Últimos atardeceres en la tierra», un cuento que forma parte del libro de relatos *Putas asesinas*, del 2001, pero que apareció por primera vez en agosto de 1998 en una modesta antología local editada por Planeta Chile llamada *Honrarás a tu padre*, que tuvo poca repercusión y en la cual casi participo. Quise ser parte pero no pude. Hoy lo lamento. Quizás hubiera sido una manera de estar cerca de Bolaño, quizás a él le hubiera gustado lo que escribiese y se podría haber organizado algún encuentro una de las veces que regresó a Chile. Pero la verdad es que no tenía nada digno que entregar. La idea (cuentos originales chilenos que exploraran el lazo padre-hijo) fue del crítico Mariano Aguirre, asesor de la colección Biblioteca del Sur. Aguirre murió antes de que se terminara el proyecto. Lo terminó el escritor y crítico Mario Valdovinos, que se hizo cargo del prólogo. No recuerdo quién fue mi interlocutor. Quizás Carlos Orellana, de Planeta. Parece que

conversamos por teléfono con Valdovinos y me dio un plazo extra. No lo tengo claro. Me acuerdo de que lo intenté. Incluso pensé enviar un trozo de la novela que nunca pude terminar y que estaba escribiendo en ese instante (*Perder el norte*), pues pensé que podría ser una buena manera de «probarla», de aprovechar esta oportunidad para testear el libro-*in-progress*. No tenía idea de que Bolaño iba a ser uno de los colaboradores. Bolaño a fines del 97 o comienzos del 98 no era, como he dicho, alguien tan importante. *Los detectives salvajes* apareció después y al otro lado del mundo: a fines de ese año y en Barcelona, luego de ganar el premio Herralde. Pero Bolaño, al momento de decidir o no entregar un cuento, no era tema. No es que atrajera o conviniese estar cerca de él, digamos, en un mismo libro. Bolaño me parecía distinto, excéntrico, juguetón, creativo, muy pop (basta releer *La literatura nazi en América*), pero nada más. No era parte de *la liga de caballeros extraordinarios*, por llamarlo de un modo, ese reducido grupo privado de autores con los que uno conecta, transita un viaje personal, vive algo trascendente y personal porque, entre otras cosas, te emocionaron desde dentro y no solo te deslumbraron desde afuera. Con los años, la literatura de Bolaño se volvió más cerebral y lejana, más creativa y ambiciosa, más europea que americana. Mi Bolaño favorito siempre ha sido el de un tono algo menor y está más en los cuentos y en los inspirados momentos que recorren todos sus libros. Pero al final uno debe elegir y claro, me cuesta optar por *Los detectives salvajes*, con todo lo que me impresionó, porque lo leí después de «Últimos atardeceres en la tierra».

La razón final por la que no participé fue porque no tenía nada que me gustara y porque aquello que estaba escribiendo no iba aún a ninguna parte. Estaba por partir a Washington DC, vía una Fulbright, para justamente investigar el tema de los lazos padre-hijo entre Michael Townley y su padre y, luego, entre el hijo de Townley y Callejas con el asesino, ahora escondido y con otro nombre circulando por algún sitio como Kansas o Nebraska. Ya tenía cierta capacidad para captar cuáles eran «mis temas» y en ese momento ese tema era claramente «mi tema». Tanto *Mala onda*

«Últimos atardeceres en la tierra» es pura contención y pura sangre llena de tequila y rencor que logra derramarse; es un cortometraje donde lo que importa es la geografía, el clima intolerable, la acción, y donde no hay voz en off, no todo se explicita, lo que importa –lo que nos deja tristes y confusos– queda fuera de cuadro, no se muestra, es decir, no se escribe.

como *Tinta roja* indagaban en ese lazo. Al final dije no. No tenía nada y además, para qué. Ya había escrito bastante del tema y si no tenía nada nuevo que me gustara, para qué publicar algo, y en una antología colectiva además.

Hoy me alegro de no haberlo hecho pues la «colaboración» de Bolaño, titulada «Últimos atardeceres en la tierra», es sencillamente una obra maestra. Ya leerlo sin persignarse es una herejía. Haber estado siquiera cerca de ese texto hubiera sido indigno para mí, insultante para él. No sé qué pensarán los otros escritores locales que participaron pero deduzco que tampoco sabían que se iban a encontrar con tamaña joya en una antología que, a lo más, aspiraba a explorar un tema poco explorado en la narrativa chilena pues, según el prólogo de Valdovinos, «el padre no es un tema obsesivo pero *está allí*». Luego cita novelas como *Martín Rivas*, *Hijo de ladrón* y, para mi sorpresa, *Mala onda*.

La antología me la pasaron en la editorial Planeta, donde fui a buscar unas regalías que iba a transformar en dólares para llevarme a Washington. Carlos Orellana me entregó el libro, recién impreso. Me llamó la atención la portada de De Chirico. Me fijé en los autores que al final quedaron: una suerte de mix de los nombres más visibles de la llamada Nueva Narrativa Chilena que ya iba de salida (Carlos Franz, Arturo Fontaine Talavera, Jaime Collyer) con nombres más

bisagras (Sergio Gómez), con escritores ajenos al invento mediático (como Ramón Díaz Eterovic), más varios autores nuevos que recién estaban sacando sus primeros libros de relatos (René Arcos Levi –que falleció muy joven–, Luis López Aliaga, Tito Matamala). Roberto Bolaño, ¿qué hacía ahí? ¿En qué grupo estaba? No era necesario explicarlo ni justificarlo. Su minibiografía en la página que enfrenta el comienzo de su cuento deja claro que era chileno (Santiago, 1953) y que era casi más poeta que novelista. Cita cinco libros de poemas publicados en México, menciona *Llamadas telefónicas* y *Estrella distante* y anuncia, a modo de tráiler, *La pista de hielo*, que Planeta publicaría en Chile en 1998 (hay una edición publicada con anterioridad en Alcalá de Henares, 1993).

«Últimos atardeceres en la tierra» no solo es el mejor cuento de la antología *Honrarás a tu padre* (aunque el de René Arcos y el de Carlos Franz me gustaron mucho), sino también quizás –qué quizás, sin duda lo es– el mejor cuento publicado en castellano durante los noventa, un cuento tan misterioso como perfecto, tan cercano como distante, tan despojado como emocionalmente cargado y que bien puede ser considerado una obra maestra y tal vez uno de los motivos por los que ese título, traducido, fue el nombre del volumen de cuentos con que debutó en Estados Unidos años más tarde (es lamentable, un verdadero error que *Putas asesinas*, algo así como un título titilante y supuestamente fuerte y jugado sea el nombre del volumen en el que, para el mundo hispano, «Últimos atardeceres en la tierra» debutó varios años después).

Leí el libro en una larga escala, esperando una conexión a Washington, tomando café cubano en el aeropuerto de Miami. Me acuerdo porque luego salí, medio tambaleando, sudado y acongojado adonde se cogen los taxis y me senté en un escaño a releer ese cuento para ver si era cierto, si era tan bueno, si lo que estaba viviendo era de verdad un momento clave y epifánico en vida. El de Bolaño era el relato número tres (no seguí leyendo el resto hasta meses después). Respiré el caluroso y húmedo aire tropical de Florida a fines de agosto. Un aire pegote, resbaloso, denso, como el de Acapulco, donde transcurre este impresionante

cuento. Volví a leer, a subrayar. Mientras releía capté que yo nunca iba a escribir un relato tan sentido como ese, que la Nueva Narrativa se había hundido en un instante y que quizás *Perder el norte* se iba a perder. En efecto, se perdió luego de que, tras dos conversaciones con el propio Townley, este desapareció del mapa una vez que apresaron a Pinochet en Londres.

Todo en «Últimos atardeceres en la tierra» funciona, y para aquel que leyó el cuento mucho antes que *Los detectives salvajes* o *Amberes* o *2666*, este Bolaño no es exactamente el mismo de los otros libros. Acá hay más tristeza que rabia; más autobiografía que una inventiva galopante; más cercanía que proeza literaria. El cuento parte así:

La situación es esta: B y el padre de B salen de vacaciones a Acapulco. Parten muy temprano, a las seis de la mañana. Esa noche, B duerme en casa de su padre. No tiene sueños o si los tiene los olvida nada más abrir los ojos. Oye a su padre en el baño. Mira por la ventana, aún está oscuro. B no enciende la luz y se viste. Cuando sale de su habitación su padre está sentado a la mesa, leyendo un periódico deportivo del día anterior y el desayuno está hecho. Café y huevos a la ranchera. B saluda a su padre y entra en el baño.

Qué comienzo: «La situación es esta». Dos puntos. Toma «Lo que sucede es terrible», el comienzo de *Papelucho*, y lo lleva más lejos. Lo que sucederá será terrible y sin embargo será trivial. Nada de asesinatos o conspiraciones, nada de nazis o pedófilos o críticos literarios descontrolados. La situación es clara y simple: B y su padre partirán de vacaciones y no se llevan bien y nunca se han entendido y quizás esta es la última vez que vivirán algo así. Dos chilenos, uno que lee y el otro que desprecia a los que son artistas, parten a un Acapulco tan húmedo como crepuscular, fuera de temporada, donde los bronceados turistas norteamericanos se han fugado y lo que queda es el lado B, peligroso y decadente, del Acapulco profundo.

En el cuento no sucede demasiado y sucede de todo. Es una *road story* desde el DF al Pacífico y la más tensa y triste de las vacaciones descritas entre un padre y un hijo. Los dos son chilenos,

saben que no volverán pero también está claro que no son de ahí y que no se tienen realmente. Hay aventuras, mariscos, mezcal, playa; ingresan a sitios tenebrosos como las cantinas de *Bajo el volcán*, pero es la voz, esa sensación de que un mundo se está acabando (la adolescencia tardía de B, el lazo entre ellos, algo de inocencia que aún posee B) lo que te atrapa, embriaga y te deja habitando en ese cuento para siempre. Padre e hijo terminan en un hotelucho aspiracional con una piscina que se llama La Brisa y que intenta colgarse del nombre del gran hotel jet set Las Brisas que está en la misma costa.

Todos miran hacia el mar, de pie, menos B que sigue sentado. En el cielo aparece, de forma por demás silenciosa, un avión de pasajeros. B deja de mirar el mar y contempla el avión hasta que este desaparece detrás de una suave colina llena de vegetación. B recuerda un despertar, justo un año atrás, en el aeropuerto de Acapulco. Él venía de Chile, solo, y el avión hizo escala en Acapulco. Cuando B abrió los ojos, recuerda, vio una luz anaranjada, con tonalidades rosas y azules, como una vieja película cuyos colores estuvieran desapareciendo, y entonces supo que estaba en México y que estaba, de alguna manera, salvado. Esto ocurrió en 1974 y B aún no había cumplido los veintidós años. Ahora tiene veintidós y su padre debe andar por los cuarentainueve. B cierra los ojos. El viento hace ininteligibles las voces de alarma del pescador y de los niños. La arena está fría. Cuando abre los ojos ve a su padre que sale del mar.

No hacen falta datos extra para entender que es autobiográfico. Si no lo fuera, posee esa fuerza de lo personal que hace que todo parezca biográfico, cercano, real, esa fuerza que poseen ciertos relatos que vienen de adentro y de la memoria en que uno cree que todo fue cierto, que todo se padeció, que cada sensación y cada instante fue verdad, ocurrió, le sucedió a B, aunque da lo mismo que no fuese así o que fuese a medias o que algunas cosas se alterasen. B claramente es Bolaño y Bolaño empezó a jugar con eso, adelantándose al Belano que aparecería ese mismo año. En la que fuera su última entrevista, aparecida en *Playboy*, la

periodista Mónica Maristain le hizo una extraña pregunta:

- ¿Ha visto peces de colores debajo del agua?
- Por supuesto. En Acapulco, sin ir más lejos, en el año 1974 o 1975.

Claramente, Maristain se refería a este cuento. En el cuento, B arrienda varias veces una tabla de surf y se va flotando hasta una isla en la bahía:

La calle del hotel baja perpendicularmente hacia la playa. Allí solo hay un adolescente que alquila tablas. B le pregunta el precio por una hora. El adolescente dice una cifra que a B le parece razonable, así que alquila una tabla y se mete en el mar. Enfrente de la playa hay una pequeña isla y hacia allí dirige B su embarcación. Al principio le cuesta un poco, pero no tarda en dominarla. El mar, a esa hora, es cristalino y antes de llegar a la isla B cree ver peces rojos bajo su tabla, peces de unos cincuenta centímetros de longitud que se dirigen hacia la playa mientras él rema hacia la isla.

En el libro *El hijo de Mr. Playa*, de Mónica Maristain, aproximación a una biografía de Bolaño, el padre del escritor, León Bolaño, cuenta: «Así fue, así fue tal cual lo cuenta en el libro (...) Los dos estábamos solos en casa, pescamos el coche y nos fuimos. A Roberto nunca le gustó manejar. El coche del cuento era un Dodge, después me compré un Mercedes y le di las llaves del Dodge, pero él no las quiso. Me dijo: “Papá, tome las llaves, en la India la gente se está muriendo de hambre y usted me quiere regalar un coche”. Pero estos datos han aparecido muchos años después de ese agosto de 1998. Insisto: da lo mismo que el cuento haya ocurrido o no; lo importante es cómo está contado, cómo conecta, cómo se hace cargo del lazo padre-hijo, cómo te deja en un estado en que uno siente que también algo le pasó a la tierra, y a uno, y que sí, está atardeciendo por última vez y el nuevo día será radicalmente distinto.

Hay cosas que se pueden contar y hay cosas que no se pueden contar, piensa B, abatido. A partir

de este momento él sabe que se está aproximando el desastre.

Acapulco, los clavadistas, el mar bravo, los precipicios. Nunca he estado en el ya decrepito balneario estrella del estado de Guerrero, pero deseo ir algún día y buscar el destartado hotel La Brisa. Hay cosas que se pueden contar y hay cosas que no se pueden contar. Esa es la clave del cuento. No es que sea un secreto, algo imposible de revelar. B (Bolaño) se refiere más bien —creo, intuyo— a que hay cosas que son posibles de narrar y otras que no, que es mejor no contarlas, no ponerlas en papel porque corren el riesgo de perder fuerza, de caer quizás en el melodrama, en lo *kitsch*. «Últimos atardeceres en la tierra» es, en ese sentido, pura contención y pura sangre llena de tequila y rencor que logra derramarse; es un cortometraje donde lo que importa es la geografía, el clima intolerable, la acción, y donde no hay voz en *off*, no todo se explicita, lo que importa —lo que nos deja tristes y confusos— queda fuera de cuadro, no se muestra, es decir, no se escribe. Para qué. Pero lo intenta, a pesar de que tiene claro, como buen poeta que es, que hay cosas que es mejor no contar, que en rigor no se pueden contar, punto.

B recuerda entonces una ocasión, antes de que él se marchara para Chile, en que su padre le dijo «tú eres un artista y yo soy un trabajador». ¿Qué quiso decir con eso?, piensa. La puerta del baño se abre y la puta vestida de blanco vuelve a aparecer, esta vez con los zapatos impolutos, y atraviesa el local hasta la mesa en donde juegan a las cartas y allí se queda, de pie, junto a uno de los desconocidos. ¿Por qué tenemos que irnos?, dice B. La mujer lo mira de reojo y no le contesta. Hay cosas que se pueden contar, piensa B, y hay cosas que no se pueden contar. Cierra los ojos.

Se han escrito bastantes cuentos y novelas después, tanto en Chile como en América Latina, que intentan explorar el lazo que esta antología se propuso explorar. No es un tema nuevo, pero Bolaño lo hizo suyo, creó la matriz, cimentó el cuento cumbre frente al cual todo cuento o novela corta o novela larga se medirá. Hay cosas que

no se pueden contar y los autores siguen intentándolo. Tienen –tenemos– derecho. Se habla mucho de la influencia de Bolaño: mi impresión es que este cuento, del que se ha escrito y que se ha estudiado poco, es el cuento cumbre y quizás más cumbre que todo el resto de su inmensa obra que al final ha terminado siendo más imitada. Mucho más cumbre, más certero incluso que la estructura de sus libros más conocidos y ambiciosos. La razón es simple: la empatía que se arma entre un escritor (joven o que fue joven) y el texto que lee, que leemos acá es tremenda. Todos los que escriben han vivido una historia así; quizás no la han escrito, pero la han vivido o hubieran querido vivirla. Todo parece simple y lo es; lo que no es tan simple es cómo llega a niveles tan profundos. Un chico dañado, que va a ser artista; un padre trabajador que no lo entiende porque no puede. Y una playa, la sensación de estar en ninguna parte, en un sitio ajeno. Eso es todo y no hace falta más. Sé que hay mucho de ese cuento en mí, en lo que he escrito, que he robado. Bolaño me liberó para poder cambiar de escenario; dejar Santiago a veces por otros sitios. Y no necesito ir a terapia para saber que «Últimos atardeceres en la tierra» impregnó *Missing* y quizás *Aeropuertos* y el corto *2 horas*. Sé que nunca lo voy a confesar o admitir porque podría quedar como pedante o *wannabe* o arribista o trepador. No estoy comparando: solo digo que me inspiró. Lo sé porque siempre vuelvo a él, siempre intento encontrarle el secreto, el engranaje.

A veces me pregunto si ese cuento existía y lo envié a Santiago o si, gatillado por el desafío de Aguirre y de Orellana, se lanzó a escribir este cuento para poder ser parte de una modesta antología publicada al otro lado del mundo. No lo sé. Podría averiguarlo. Googlearlo. No quiero. He vuelto a conectar con lo que ha escrito. He vuelto a releerlo. Me parece aun mejor ahora. El título es tan ambicioso como humilde, la obra tanto de un poeta tímido como de un megalómano que intuye que capaz que termine siendo dueño de la tierra pero que se quedará solo.

¿Estás borracho?, le pregunta su padre mientras pide una carta. No, dice B, ya no. ¿Estás

drogado?, dice su padre. No, dice B. Entonces su padre sonríe y pide un tequila y B se levanta y va hacia la barra y desde allí observa con ojos de loco el escenario del crimen. En ese momento B sabe que aquel es el último viaje que hará con su padre. Abre los ojos, cierra los ojos. Las putas lo miran con curiosidad, una le ofrece un trago que B rechaza con un gesto. A veces, cuando tiene los ojos cerrados, puede ver a su padre con una pistola en cada mano saliendo de una puerta que está en un lugar en donde jamás debía estar una puerta. Sin embargo su padre aparece por allí, de prisa, con los ojos grises brillantes y el pelo despeinado. Nunca más volverán a viajar juntos, piensa B. Eso es todo.

Pero no es todo. No puede serlo. Eso es todo y claramente no es *todo*. Es el inicio de un nuevo estado de las cosas. B es muy joven para saber y a la vez sabe demasiado para no darse cuenta. Ha leído mucho, esa también es su condena. Es un artista, no un trabajador. *Abre los ojos, cierra los ojos*. A cada rato lo dice. Lo repite como un mantra: «Hay cosas que no se pueden contar». Cierto. Y falso. Todo debe contarse: el silencio, los secretos, la no reciprocidad es lo que daña. El infierno es aquel lugar oscuro donde nada está claro. Abrir los ojos. El durmiente debe despertar, el durmiente quiere volver a dormir para escapar. Curioso que un cuento que está a la altura de «Los muertos» de Joyce sea playero, transcurra en un balneario, esté plagado de toallas y trajes de baño, lleno de arena y sal y tablas de surf y huela a bronceador y a tequila. Me parece tan perfecto y transparente como misterioso, extraño e impenetrable. Esa es su gracia: lo que lo hace cercano y a la vez inasible. Como un atardecer. Sigo con ganas de filmarlo. ¿Podría? ¿Me atreveré? Hay cosas que es mejor no filmar, quizás. Cosas que es mejor no contar. Pero uno lo intenta. Cómo no.

Bolaño lo intentó. Y lo hizo.

Por Dios que lo hizo.

Por Dios que lo logró. ■

El periodista Alberto Fuguet tiene una dilatada carrera como escritor y cineasta. Ha publicado dieciocho libros y escrito casi una decena de guiones. Su último libro es *Tránsitos. Una cartografía literaria*.

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



Escribir en el borde de la lengua

Natalia García

Se debe escribir en una lengua
que no sea materna.

Vicente Huidobro

Leí un breve texto de Fabio Morábito en que contaba una anécdota: un hombre recibía, al pasar, y entremedio del ajetreo doméstico de levantarse y prepararse para salir, un sencillo encargo de su mujer: escribir un justificativo para su hijo que había faltado al colegio el día anterior (en mexicano, eso sí, se llama «justificante»). El hombre, que era escritor, se instala con libreta de comunicaciones y lápiz. «Estimada profesora: ...». En el acto, comienzan los borrones, «Pedro faltó a clases ayer porque...», no, «Mi hijo, Pedro, no pudo asistir...». Ponía comas, las quitaba. Corría veloz el tiempo, como corre en las mañanas, y el hombre era incapaz de realizar la tarea. Su mujer, entonces, a punto de salir, tomó la libreta y al pasar, redactó rápidamente dos o tres líneas, firmó, guardó la libreta y salió corriendo. En esa anécdota, dice Morábito, se plasma con claridad la diferencia entre escribir y redactar. Las palabras para el escritor son un problema, una pregunta que se vuelve sobre sí misma y que, al mismo tiempo que puede significar una salvación, también encierra la pérdida.

Entrar en los libros de Fabio Morábito implica acercarse a un espacio en que la escritura y, por extensión, la lengua están todo el tiempo cuestionándose e intentando responder preguntas de todo orden: sobre la materia que conforma la identidad, los límites del lenguaje y la

literatura, la naturaleza de las relaciones humanas. En ese intento, la escritura se diversifica, se pliega y muta. No es extraño, por ello, que este escritor mexicano, nacido en Egipto, en la ciudad de la biblioteca que cobijó todo el saber de su tiempo, se mueva en distintos géneros y que adquiriera una voz propia y diferenciada como cuentista, poeta, novelista, ensayista y sobre todo como traductor. Morábito entiende la literatura como traducción, y ciertamente debemos agradecerle contar con la poesía completa de Eugenio Montale en español. Se traduce de una lengua a otra, pero también la lengua se traduce dentro de una lengua. Y en ambos intentos se puede fracasar: «Quiero decir que la vida de todos transcurría entre breves párrafos y frases truncas», dice el narrador-traductor de «Los Vetriccioli». O el personaje de «La cigala», un tragicómico cuento en que el personaje-lector cambia el rumbo de su vida por desconocer una de las acepciones de una palabra:

Busca la palabra cigala. Como había sospechado, hay dos acepciones. La primera, que él conoce, se refiere a un crustáceo marino comestible, de color claro y semejante al cangrejo de río. La segunda reza así: Forro, generalmente de piola, que se pone al arganeo de anclotes y rezones. Vuelve a leer, porque no entendió nada. Hasta la palabra forro, que sabe lo que significa, le parece oscura. (...) Busca la palabra arganeo y lee lo siguiente:

Argolla de doble caña por donde se arrebuja la filástica. Se queda perplejo. ¿Qué son la filástica y la doble caña, y cómo se arrebuja? Olvida por el momento el arganeo y busca la palabra piola. Y lee: Cabito que traba el cordel al desflearse el espigón que sobresale del losange. No entiende absolutamente nada, cierra el diccionario con un gesto brusco y regresa al sillón, donde retoma la lectura de la novela.

Pero «la cigala empieza a aparecer por todas partes y él no puede entender si es una persona, un animal, una enfermedad, una ley o un estado del clima».

Leer, como se ve, es también un problema.

En esta escritura-traducción (¿traditura?) los registros, aunque se cruzan, se distinguen. Morábito asume los géneros como si fuesen lenguas distintas, el sujeto de la escritura también comprende el mundo y lo dice de formas distintas. La traditura se transforma en una herramienta para conocer. A esto alude un libro que no sé clasificar genéricamente: *Caja de herramientas*. Un conjunto de textos que indagan sobre diversos objetos: el martillo, el trapo, la lima, la esponja, las tijeras, entre otros. La sorpresa es que cada objeto se aborda desde sus interacciones lingüísticas, y la metáfora prolifera. Las palabras rodean las herramientas. Son definiciones de los objetos, sí, pero desde el límite, desde un espacio en que el sujeto de la escritura está siempre a punto de desdibujarse y fundirse con aquello que nombra.

La identidad entre género y lengua evidencia también una comprensión de mundo en que hay cosas que solo se pueden decir en verso o en prosa. En la narrativa y la poesía de Morábito aparece este problema. «Falta de prosa, mi tormento», reflexiona en un poema, porque claro, la poesía es una visión de mundo cuya «traducción» a prosa conlleva pérdida. La escritura, la lengua, la poesía como pérdida. Por eso el sujeto que escribe, que narra, que prosa versos está en una situación de extrañeza. La lengua sin duda es la mejor evidencia de esa extranjería y, paradójicamente, el único sitio en que se puede habitar.

Morábito vivió hasta los quince años en Italia. Sus recuerdos de infancia están ligados a otra lengua. Escribe como forma de apropiarse —es indudablemente un escritor mexicano— y de transgredir: escribe sobre extranjeros, traductores, escritores, crucigramistas furiosas, niños de memoria prodigiosa, todos sujetos inestables, lingüísticamente hablando. La escritura es una casa por construir, una casa que se adivina en los cimientos. Una escritura que se mueve movida por una esperanza secreta de resolver algo, como si la memoria que registran los signos nos pudiera salvar de la extrañeza. Porque claro, la literatura es la lengua extranjera por excelencia, el lenguaje extrañado.

En los cuentos, en los poemas, incluso en una preciosa novela para niños, *Cuando las panteras no eran negras*, hay noticias de migraciones, de lugares distantes

y desconocidos, andanzas buscando algo con qué identificarse: nombres en las lápidas de un cementerio; un animal, cuyas estrategias de caza imitar; una lengua familiar. Y al mismo tiempo hay también una mirada aguda sobre lo más próximo: sillas, mudanzas, muros, espejos. Todo en una reunión precaria pues «todo puede ser arrastrado por esa enorme goma de borrar que es el océano». Tal vez por eso la fuerte presencia de rastros, ruinas, basura, huellas en la playa; el pasado. El escritor-traductor por supuesto es un seguidor de rastros: un agudo lector.

La escritura de Fabio Morábito es extraña en su sencillez. Asedia obsesiones desde lo más cotidiano, mirando con un microscopio, o como mira un niño que ve algo por primera vez. Entonces todo se puede volver monstruoso y ajeno, como cuando repetimos la palabra «hoja» tantas veces que llega un minuto en que no podemos entender qué significa. ■

Natalia García, licenciada en literatura de la Universidad de Chile, es especialista en fomento de la lectura y coordina los programas nacionales en esta materia desde el Ministerio de Educación.

Pura sangre fría

Fabio Morábito

El libro en llamas

Cuando era joven acampé en una playa con unos amigos, y de noche, como es típico, encendimos una fogata. Las pocas ramas que pudimos juntar no fueron suficientes y el fuego empezó a menguar. Para avivarlo agarré una novela que había terminado de leer, arranqué unas hojas y las eché a las llamas. En la playa había otros acampando, y de repente surgió de la oscuridad una mujer de aspecto nórdico que, reprendiéndome en un pésimo español, se acercó a rescatar las hojas que se estaban quemando. Las juntó y, apartándose unos cuantos metros, se puso a reconstruir el libro en silencio. Durante esa tarea, el fuego no tardó en apagarse. Aún la veo, encorvada sobre mi novela con expresión compungida, alisando cada hoja estropeada por las llamas. La detesté, pero me faltó el valor para arrancarle el libro de las manos. Era mi libro, pero, ¿son enteramente los libros de quien los posee? ¿No guardan un estatuto que rebasa la lógica de la propiedad individual? ¿Era ese estatuto supraindividual lo que le había dado a esa mujer la fuerza de ir a rescatarlo de las llamas, como si dijera: mientras un libro no se queme, es de quien lo adquirió, pero una vez que se arroja al fuego deja de pertenecer a su propietario?

Entre el fuego y el libro, yo había escogido el fuego, la rueda de los amigos, el calor no solo físico de las llamas sino el fuego que une y nos confunde con los demás; por eso lo había sacrificado

sin pensarlo. Ella, aun sin saber qué libro era, no había dudado en poner a salvo la palabra escrita, que para algunos es sagrada, porque encierra un testimonio intransferible. Todo libro rompe un cerco, en efecto, pero a su vez, ¿no nace de él, de una voz que ha sido capaz de volverse un cerco de voces, un murmullo junto al fuego? Yo no sabía si detestar su puritanismo protestante, que endiosaba la palabra hecha permanencia, aun a costa de sacrificar el calor elemental de las cosas, o reconocer su valentía; no sabía, es más, no sé todavía, después de tantos años, si aborrecer a esa mujer surgida de la oscuridad o venerar su memoria.

Scrittore traditore

A los siete años me enamoré de un compañero del colegio. Me habría podido enamorar de una niña, pero en mi escuela los niños y las niñas estaban separados, así que me enamoré de la única niña que estaba mi alcance, y esa niña era Massimo P., un niño tímido de facciones delicadísimas que no hablaba con nadie. Era el primer día de colegio, estábamos en el recreo y Massimo se acercó a pedirme que le amarrara los cordones de los zapatos. Se veía desvalido entre tantos niños que gritaban correteando en el patio, y quedé prendado de su hermosura y de su fragilidad. «Pareces una niña», le dije, y él, quizá acostumbrado a oír eso, se limitó a sonreír. Acabó el recreo y regresamos al salón de clase. Su lugar estaba separado del mío por dos hileras, nunca volteó a verme y pensé que

Leía tan mal que no pudo concluir la frase, el maestro perdió la paciencia y le dijo a otro que siguiera leyendo. Acepté la triste verdad: Massimo P., a pesar de su apariencia angelical, era un burro redomado. Entonces llegó mi turno.

se había olvidado de mí. Llegó la hora de la lectura. Cada uno debía leer en voz alta algunos trozos de un cuento que venía en el libro. Leyeron unos cuantos niños antes de que el maestro señalara a Massimo. Él puso su dedo sobre el inicio del párrafo y pronunció la primera palabra; mejor dicho, la balbuceó; en la segunda palabra volvió a atorarse, y también en la siguiente. Leía tan mal que no pudo concluir la frase, el maestro perdió la paciencia y le dijo a otro que siguiera leyendo. Acepté la triste verdad: Massimo P., a pesar de su apariencia angelical, era un burro redomado. Entonces llegó mi turno. Tomé una decisión repentina: leer peor que Massimo. Pienso que, de haberlo hecho, ahora sería un hombre diferente del que soy, sin duda mejor. Si hay episodios decisivos en la infancia, ese fue uno de ellos, porque después del primer trastabilleo adrede me di cuenta de que no podría seguir estropeando una palabra más, y me solté a leer con una fluidez que el maestro aprobó con gesto de admiración. «Esto es leer bien», dijo, y creo que fue entonces cuando vislumbré que mi vocación sería escribir libros, casi al mismo tiempo que conocí el sabor de la traición. Siempre he pensado que son dos vocaciones estrechamente unidas.

Las cartas comerciales

Cuando tenía doce años mi padre se dio cuenta de que yo escribía mejor que él, así que me pidió que lo ayudara a redactar unas cartas a sus clientes. Había comprado un manual para ello, que me dio a leer para que me familiarizara con el lenguaje de ese tipo de correspondencia. En él se recopilaba un gran número de ejemplos

de cartas comerciales, clasificándolas según diferentes criterios, uno de los cuales era cómo reconvenir a la otra parte negociadora por algún incumplimiento, porque una sección completa estaba dedicada a los reclamos, todo ello sin perder la pulcritud de una carta de negocios. Leí el libro de cabo a rabo y aprendí rápidamente a imitar el estilo desapegado de esas misivas, no exento de una fina obsequiosidad. Confieso que me emocionaban más que muchos libros de aventuras. Unos preámbulos me dejaban hechizado, como este: «Con la presente me permito distraer su valiosa atención para notificarle que su pedido..., etc.». Distraer su valiosa atención: ¡qué frase admirable! Yo sabía que nadie creía sinceramente en la valiosa atención de su destinatario, pero intuía que esta y otras fórmulas de esmerada cortesía debían incidir de algún modo en una negociación, y me apresuré a incorporarlas en las cartas que escribía para mi padre.

Mi soltura alcanzó tal grado de maestría ante sus ojos que dejó de revisarlas. Las respuestas de sus clientes eran a vuelta de correo y descubrí que algunas de las fórmulas que yo había extraído del manual aparecían ahora en sus contestaciones. Sus secretarías las habían adoptado, sin duda cautivadas por los mismos motivos que a mí me habían llevado a utilizarlas. De seguro lo habían hecho sin reparar demasiado en ello, con mera eficiencia secretarial, pero ese contagio estilístico me causó una alegría profunda. Me sentí *leído*, una emoción inédita para mí. Por debajo del trato comercial, pues, algo fluía entre ellas y yo, más sutil que la transacción en curso. No dije nada a mi padre. Me regañaría por no enfocarme en lo esencial y andarme por las ramas, como era mi costumbre y como lo ha sido siempre.

Escribir sin levantar la cabeza

Tuve un maestro que nos leía cuentos mientras paseaba por el salón de clases. Sostenía el libro abierto en la mano derecha y guardaba la izquierda en el bolsillo del pantalón, que sacaba para dar vuelta a la hoja y, aprovechando el gesto, propinaba un coscorrón a los que hablaban o miraban por la ventana. Si la falta era más grave interrumpía la lectura, cambiaba el libro de mano y asestaba

con la derecha un golpe tremendo en la cabeza del desgraciado de turno. Lo veo todavía en su eterno traje gris, gastado de tanto uso, caminando entre los pupitres. Su manera de sujetar el volumen abierto con una mano, ocultando la otra en el bolsillo del pantalón, me hizo entender a carta cabal qué es un libro. La mano golpeadora, oculta en el bolsillo, era la misma con que daba vuelta a las páginas con suma delicadeza. Ese hombre, cuya autoridad sobre nosotros era inmensa, con un libro en la mano sufría una metamorfosis, un ablandamiento que llegaba a cambiarle los gestos y la voz. Con ello se nos hacía evidente el ascendente que un libro, ese objeto relativamente sencillo, podía tener sobre una persona. No nos cautivaba tanto el relato como la transformación del maestro. Pero nadie podía considerarse a salvo, y cuando sacaba la mano del bolsillo para dar vuelta a la hoja volvíamos a temblar. La mano aguardaba unos segundos, lista para descargar un golpe sobre algún desprevenido. Esa pausa, apenas perceptible si el cuento tenía atrapado a nuestro verdugo, se alargaba peligrosamente en caso de que el relato fuera flojo. Aquello representó una lección duradera de bien escribir. No me cabe la menor duda de que a menudo un buen cuento, y a veces tan solo una buena línea, nos ahorra unos certeros golpes en la nuca. Habría, pues, que escribir siempre así: bajo una constante amenaza física, en un pupitre incómodo, con la cabeza gacha y rogando por la eficacia de cada frase. Pero hoy, por desgracia, en la inmensa mayoría de los talleres de literatura solo se enseña a escribir con la frente en alto.

Carril de acotamiento

Me escribe con frecuencia una persona que firma con el nombre del protagonista de una famosa novela. Muy bien escritos, sus correos delatan a alguien culto e inteligente y no he sentido la necesidad de preguntarle su nombre real, ya que la calidad de lo que escribe compensa el que oculte su identidad. Al fin y al cabo escribe desde un anonimato inocuo, que no utiliza para difamar a nadie ni para pedirme favores. Podría perfectamente firmar con su nombre lo que escribe y sin embargo, por alguna razón, prefiere usar un pseudónimo. ¿Tendrá un nombre ridículo? Creo

más bien que tiene miedo de escribir, porque teme exponerse a las críticas, empezando por las suyas propias, así que ha optado por escribir a medias, utilizando una identidad ficticia. Si fracasa, no habrá fracasado él, sino su yo postizo. Tal vez escribe con ese yo postizo mientras espera el momento de empuñar la pluma de verdad y escribir con su yo «auténtico»; usa un pseudónimo mientras tantea el terreno. Pero resulta que su yo postizo escribe cada vez más, mejor y más a gusto. ¿Se habrá dado cuenta de ello su yo «auténtico», su yo paralizado? ¿O ese yo no se toma en serio lo que hace el postizo, porque lo considera un ejercicio de calentamiento en espera de que él, el verdadero, salga de su sopor? En este caso lo mejor es que las cosas sigan tal cual, que el yo profundo siga sumido en su letargo y el postizo, el único de los dos capaz de escribir, prosiga su quehacer en una posición replegada, más humilde pero viable. El yo profundo jamás despertará del todo y, si lo hace, es probable que no haga nada relevante. En todo escritor hay un yo así, genuino e infeliz, incapaz de algo digno de nota. Uno se hace escritor el día que encuentra un yo postizo que viaja modestamente en el carril de acotamiento para no despertar al otro, el que ocupa el carril central. Así, hacerse escritor es deslizarse hacia el borde, volverse un tanto anónimo y escurridizo, menos genuino y profundo, que es el precio principal que hay que pagar en este oficio.

Fluidez

Fue su manera de poner las comas. Le daba a leer mis textos, que ella puntuaba como si cada punto y cada coma les fueran dictados por Dios. Traté de rebelarme. La fluidez, le decía, con tantas comas acabas con la fluidez, y ella se quedaba en silencio, sonreía y, a lo mucho, replicaba con un «Es tu texto, tú decides». Pero yo no decidía nada, acababa por darle la razón en todo. ¿Qué es la fluidez, al fin y al cabo? En la escuela, cuando el maestro nos pedía nuestras impresiones de lectura sobre algún libro, decíamos invariablemente: «El estilo es fluido», y la respuesta lo dejaba satisfecho. «Estilo fluido» era una máxima incontrovertible, como «Dios es bueno». Todos los escritores tenían un estilo fluido. ¡Qué tonto debí parecerle

defendiendo la fluidez de mis textos, como si la literatura fuera una subdivisión de la hidráulica! Ella nunca pronunció la palabra fluido o fluidez, pero ponía comas en lugares recónditos que volvían el camino de la frase más pedregoso y le otorgaban una credibilidad que antes no tenía. Cuando corregía, sus ojos se concentraban como un cazador que vislumbra la presa. Era tímida, pero en esos momentos se volvía un ave rapaz y temible. Una vez plasmada en la hoja, su puntuación, que podía parecer en extremo escrupulosa y casi pusilánime, se hacía inatacable. Viniste al mundo a poner comas, le dije una vez. «Sí, las tuyas», contestó sin mirarme. Tenía razón. Antes de conocerla yo conocía las comas, pero no las mías. Mis amigos, que nunca la vieron corregir, no lograban explicarse que yo hubiera dejado a Susana por una correctora poco agraciada. Me dio un estilo, les decía. Te embrujó, que es distinto, decían ellos. Puede ser, pero me enseñó a embrujar a mi lector, replicaba yo. Sus comas cambiaron no solo la respiración de mis textos, sino mi respiración corporal. Un estilo, si no es puro maquillaje, te cambia la vida. Y el estilo surge de la puntuación, sobre todo de las comas. Sus comas terribles, casi gotas de plomo en la página, me abrieron los ojos y nunca se lo agradeceré bastante.

Final abierto

En una entrevista que me hizo por la aparición de un libro mío de cuentos, un periodista aseguró que mis cuentos tenían un final abierto. Otra vez con esa historia de los finales abiertos. Le pedí que me diera un ejemplo de su afirmación. Citó un par de cuentos que según él tenían irrefutablemente un final abierto, y yo intenté demostrarle que ambas historias no podían terminar sino de la forma en que terminaban y que otra manera de clausurarlas habría sido un error; así que no eran finales abiertos sino, a mi juicio, cerradísimos. Él rebatió que no quedaban resueltas ciertas cosas cuyo esclarecimiento se dejaba al criterio del lector. Ya me esperaba eso del criterio del lector. Uno siempre cuenta con el criterio del lector, hasta para una frase tan simple como «Llovía y eran las tres de la tarde» hay que contar con él, así que le dije al periodista que algunas cosas habían quedado algo

indefinidas porque su esclarecimiento era ocioso para la historia, del mismo modo que cuando un asesino confiesa su crimen no nos interesa saber qué desayunó ese día. Entonces él me aclaró que eso del final abierto lo había dicho como elogio, pues él admiraba los finales abiertos. Le dije que así lo había entendido y que, por mi parte, ignoraba en qué consiste un final abierto y que no concebía cómo se podían escribir cuentos cuyos finales obligan al lector a arremangarse la camisa para concluir la historia que el narrador no supo concluir. «La vida rara vez concluye sus historias», sentenció mi brillante sinodal. Ahí lo quería. «La vida carece de historias; las historias son cosa de la literatura», repuse. «No estoy de acuerdo, pero no importa», exclamó con una sonrisa. El tipo tenía lo suyo, sostenía su punto de vista con pasión, lástima que fuera un punto de vista tan aburrido. Me levanté y le tendí la mano. Me miró con sorpresa. «¿Se va usted? La entrevista todavía no termina», dijo. Sonreí a mi vez: «Y no merece terminarse. Usted me acaba de convencer, los finales abiertos son lo mejor», y me apresuré hacia la salida.

El justificante

Me fascina la anécdota de aquel hombre a quien su mujer le pidió que escribiera un justificante para su hijo que había faltado a la escuela. Mientras ella se apura en los preparativos para salir con el niño rumbo al colegio, el hombre lucha en la mesa del comedor con el justificante: quita una coma, vuelve a ponerla, tacha la frase y escribe una nueva, hasta que la mujer, que está esperando en la puerta, pierde la paciencia, le arranca la hoja de las manos y, sin sentarse, garabatea unas líneas, pone su firma y sale corriendo. Era solo un justificante escolar, pero para el marido, que era un conocido escritor, no había textos inofensivos y aun el más intrascendente de ellos planteaba problemas de eficacia y de estilo. Quise escribir el justificante perfecto, confesó el hombre en una entrevista. En efecto, escritor es aquel que se enfrenta como nadie al fracaso de escribir y hace de ese fracaso, por decirlo así, su misión, mientras los demás, sencillamente, redactan. Podemos estirar esa anécdota e imaginar a alguien que, sogá en mano, a punto de colgarse de una viga del techo,

se dispone a redactar unas líneas de despedida, toma un lápiz y escribe la consabida frase de que no se culpe a nadie de su muerte. Hasta ahí va bien la cosa, pero decide añadir unas líneas para pedir disculpa a sus seres queridos y, como es un escritor, deja de redactar y se pone a escribir. Dos horas después lo encontramos sentado a la mesa, la sogá olvidada sobre una silla, tachando adjetivos y corrigiendo una y otra vez la misma frase para dar con el tono justo. Cuando termina está agotado, tiene hambre y lo que menos desea es suicidarse. El estilo le ha salvado la vida, pero quizá fue por el estilo que quiso acabar con ella; tal vez uno de los resortes de su gesto fue la convicción de ser un escritor fallido y tal vez lo sea, como lo son todos aquellos que pretenden escribir el justificante perfecto, que son los únicos que vale la pena leer. Escriben para justificar que escriben, la pluma en una mano y una sogá en la otra.

Los poetas no escriben libros

A los 55 años publiqué mi primera novela, y cuando le regalé un ejemplar a mi madre, exclamó: «¡Un libro, al fin!». «¿Y los otros libros, qué?», dije refiriéndome a la decena de volúmenes de relatos y poesía que he publicado. «Me encantan», cortó ella, y adiviné la frase que no quiso decir: «Pero no son propiamente libros». Después del primer momento de enfado pensé que tenía razón. Libros, lo que se dice libros, son las novelas, las memorias, los ensayos científicos y filosóficos. Por comodidad llamamos libros también a los cuentos y a los poemas reunidos en un volumen, aunque sepamos que el destino de cada poema y cada cuento es valerse por sí solo, fuera del libro que lo incluye, que se antoja un abrigo momentáneo. Cuentos y poemas conservan un vínculo con la oralidad del que carecen los otros géneros, y en especial la poesía tiene menos que ver con la escritura que con el aliento, con la voz y el sonido. Puede decirse incluso que se escribe poesía a pesar de la escritura, a contrapelo de la sordera de la escritura, en contra de la arritmia y de la techumbre de la escritura. Así, poner título a una colección de poemas, que es un gesto clausurador, es desconocer la naturaleza antiescrituraria y antilibresca de la poesía. Habría que regresar a

Unos preámbulos me dejaban hechizado, como este: «Con la presente me permito distraer su valiosa atención para notificarle que su pedido...». Distraer su valiosa atención: ¡qué frase admirable!

la costumbre decimonónica de poner en las cartúlas de los libros de poesía la palabra «Poemas» y en las de cuentos la palabra «Cuentos», o «Relatos». Porque los poetas y los cuentistas no son escritores, aunque creen que lo son. En especial la poesía, con su apego a la repetición y a la memorización, manifiesta su aversión hacia el libro. Su persistencia en nuestra cultura puede verse como la señal de que el individuo se resiste a prescindir de su propio aliento. Los libros, con su portentosa artificialidad, con su tratamiento espiritual intensivo, han atenuado nuestro aliento hasta lo inverosímil. Los renglones de la prosa, metódicamente alineados, suponen en efecto una respiración artificial; en cambio, los versos de la poesía, que se resisten a convertirse en renglones, alientan nuestra respiración perdida.

El idioma solitario

El idioma materno de mi mujer es un idioma que yo no hablo; ella, en cambio, habla mi lengua materna. Nos comunicamos en un tercer idioma, que es el idioma del país en que vivimos. El que yo no hable ni entienda la lengua materna de mi mujer, al revés de ella, que habla la mía sin dificultad, me otorga una gran ventaja. Al estar expuesto en mi casa a un idioma extraño, que no entiendo ni quiero entender, la calidad de misterio de mi vida es superior a la suya. Cuando la oigo hablar en su idioma, bien sea con su hermana por teléfono o con algún compatriota que frecuenta, me doy cuenta de cuán poco la conozco, pues los sonidos de su lengua no tienen correspondencia exacta con los de ningún otro idioma que he oído. En especial la aspereza de ciertas consonantes aspiradas me perturban todavía después de treinta años

¡Qué tonto debí parecerle defendiendo la fluidez de mis textos, como si la literatura fuera una subdivisión de la hidráulica! Ella nunca pronunció la palabra fluido o fluidez, pero ponía comas en lugares recónditos que volvían el camino de la frase más pedregoso y le otorgaban una credibilidad que antes no tenía.

de convivencia. Hay allí, en esos sonidos que parecen comprometer no solo su garganta sino también su estómago, un aspecto de mi mujer que escapa a mi comprensión, una cualidad de su sistema nervioso que me resulta ajena y hasta amenazante. Ella ha de experimentar lo mismo, pues me ha dicho que nunca se siente tan extranjera, tan sola e incomprensida como cuando usa su idioma materno dentro de nuestra casa, consciente de que ni yo ni mi hijo la entendemos, como si se tratara de una loca que desvaría. Así, después de que acaba de hablar por teléfono con su hermana, lo primero que hace, con la boca que todavía rezuma idioma materno, es ir a verme, temiendo quizá que su idioma haya creado un abismo entre nosotros, como esos terremotos cuya intensidad hace que el eje de la Tierra se desplace unos centímetros. Nos miramos con expresión interrogante, y entonces, a menudo, me ruega que aprenda su idioma, para no sentirse tan sola en nuestra casa. Pero yo le respondo que en esa soledad lingüística suya, y en el misterio que de ello se deriva, se cifra gran parte de su belleza y de mi amor por ella, y se retira resignada, como quien ha cerrado un trato desventajoso pero irrevocable.

El último hablante

Es cada vez más frecuente oír acerca de alguna lengua que está a punto de extinguirse y de la cual quedan unos cuantos hablantes vivos, a veces una docena, a veces dos, a veces solo uno. En un desesperado intento de rescate, antes de

que desaparezcan de la faz de la Tierra, lingüistas armados de grabadora compilan diccionarios y gramáticas de esos idiomas, valiéndose de la colaboración de quienes todavía los hablan. Tomemos a uno de estos últimos hablantes. Se trata de un hombre viejo, monolingüe, que lleva una vida pobre y apartada. Sus únicos familiares son dos nietas, que le sirven de intérpretes. Ellas no hablan su lengua, pero la conocen lo suficiente como para hacerle entender las preguntas de los estudiosos. El hombre profiere las palabras de su idioma moribundo, que los lingüistas anotan con esmero. Pero resulta que, además de su edad avanzada y su semisordera, es tartamudo. Es el último hablante de su idioma y no puede pronunciar una sola palabra de corrido. Por suerte, las dos nietas conocen bien el defecto de su abuelo y pueden adivinar la forma correcta de cada palabra, «restando» los pedazos añadidos por su balbuceo. A los lingüistas no les queda más remedio que confiar en ellas. Reconocen que, para su labor de rescate, el tartamudeo facilita las cosas, pues deja cada palabra en estado puro, sin acento y perfectamente deletreada. En un sentido, todo tartamudo es un filólogo. Pero surge una duda: ese hombre viejo que durante los últimos años ha vivido con su idioma incubado dentro de él, sin poder hablarlo con nadie, ¿recuerda las palabras «sanas» de su lengua o las evoca ya contaminadas por su defecto lingüístico? ¿Qué idioma recuerda? ¿El de su gente, libre de tartamudez, o el que él estropeó durante toda su vida, ganándose seguramente las burlas de su gente? Surge pues la duda de si, de manera premeditada o no, ese hombre no se estará vengando, transmitiendo a la posteridad su versión atrabancada de los hechos, luego de padecer toda la vida las chanzas de sus semejantes, para quienes era una especie de loco o de inválido.

El idioma materno

Es un hueso duro de roer. Cuando se cree que por fin nos liberamos de sus palabras, sus giros sintácticos, sus modismos intraducibles a otros idiomas, y que después de tantos años de hablar, soñar, amar e injuriar en otra lengua, uno se ha emancipado de su atadura, resulta que, al igual que esas calcificaciones de materia marina que se adhieren al cuerpo de las ballenas y que semejan

enormes quistes, el viejo idioma no ha desaparecido, solo se ha replegado en ciertas zonas, una de las cuales, quizá la más resistente, es el llanto. No se llora a secas, en abstracto, sino en el seno de una lengua concreta, de ahí que muchos individuos que adoptaron otra lengua, cuando lloran, sienten que lloran todavía en su primer idioma. Así, al dolor que produjo el llanto se suma el de saber que no se han desprendido de su viejo llanto, de su viejo idioma; que siguen viviendo y hablando en materno, lo que es particularmente duro para aquellos que se han aventurado a escribir unos libros en el idioma de adopción, pues temen que tarde o temprano llegará alguien a quitarles la fina cubierta y descubrirá debajo de lo que escribieron el hueso duro de roer, el idioma remoto, el viejo llanto, y los acusará de no haber hecho más que trasladar palabras de su primera lengua, o sea de haber fingido todo el tiempo. Así, el extranjero más extranjero de todos es aquel que escribe en otro idioma, en virtud de una doble extranjería: la de la escritura, que es una traición al mundo, y la de escribir en una lengua que no es la materna, que es una traición al habla. Pero tal vez en esta traición a la lengua de origen radica la sola salvación posible, el único perdón al que puede aspirar un escritor, por haberse apartado del mundo y del habla. Porque todo escritor, bien visto, se hace escritor gracias a esta traición, se aparta de la lengua madre para adoptar una lengua que no es la propia, una lengua extranjera, una lengua sin lágrimas. Se abdica del idioma materno porque se abdica del llanto, y se abdica del llanto porque solo dejando de llorar se puede escribir.

Nadie lee nada

Un amigo mío me habla pestes de un escritor reconocido, y me dice que le parece tan malo que no ha leído una sola línea suya. Le pregunto cómo puede sustentar su juicio si no lo ha leído, y me contesta: «Por olfato. Y menos lo leo, menos me gusta». Le digo que a mí, en cambio, me parece un escritor pasable. Lo digo por olfato, porque tampoco lo he leído. Seguimos discutiendo, él esgrimiendo sus razones olfativas y yo las mías. Puedo imaginar a un escritor cuyos libros nadie haya leído y sobre el cual todos opinan por olfato. Su primer libro se publica gracias a su amistad con el

Todo escritor, bien visto, (...) se aparta de la lengua madre para adoptar una lengua que no es la propia, una lengua extranjera, una lengua sin lágrimas. Se abdica del idioma materno porque se abdica del llanto, y se abdica del llanto porque solo dejando de llorar se puede escribir.

editor, el cual, bien sea por olfato o por estar abrumado de trabajo, renuncia a leer el manuscrito y lo entrega al corrector de estilo de la editorial, que no lo lee, sino lo corrige, que es algo muy distinto. El libro, cuando sale, da lugar a entrevistas hechas por periodistas que han leído solo la solapa, cosa bastante común, y es reseñado favorablemente por reseñistas que también solo han leído la solapa. Se vende poco, pero no menos que otros. Los pocos compradores leen la solapa y luego olvidan el libro en una repisa del librero, como ocurre a menudo. El autor publica un segundo, tercer y cuarto libros, que también suscitan entrevistas, reseñas, ventas razonables y cero lectores. Al cabo de una década, tiene una trayectoria sólida, pero nadie lo ha leído. Es más, ni él mismo se ha leído pues, como suele referir en las entrevistas, escribe en estado de trance, de modo que apenas revisa lo que escribe y lo olvida en seguida. En resumen, el único que ha pasado reseña concienzuda a sus líneas es el corrector de estilo de la editorial, que no lo ha leído propiamente, sino corregido. No representa, pues, una fuente confiable para saber de qué tratan los libros de nuestro autor. Más libros suyos se publican, menos se leen; menos se leen, más gusta a unos y exaspera a otros. Es un autor, de tan invisible, perfecto. Un clásico. Y a su muerte sus libros acaban en las escuelas, donde, como es sabido, nadie lee nada. ■

Fabio Morábito nació en Egipto de una familia italiana, y ha desarrollado una premiada obra poética y ensayística en español desde México, donde reside desde los quince años.

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



Devenir transdélfico

Héctor Hernández Montecinos

Quise decir obra, pero tenía que decir puesta en escena escritural. Quise decir autor, pero tenía que decir estilo fuera de género. Quise decir libros, pero tenía que decir máquinas deseosas e incesantes. He querido pensar la producción y pasión de Roberto Echavarren, para este texto introductorio, bajo tres líneas de fuga, ciertamente indóciles, rizomáticas y no menos complejas que las propias inscripciones que comprenden. Tres fetiches alegóricos de su performance total. Por un lado, bajo la rúbrica «Cuerpos/Corpus», me he acercado a su trabajo en poesía, narrativa y teatro. Luego, en «Territorios/Fronteras», me desplazo por lo que ha sido su labor como traductor, antologador y *performer*. Finalmente, en «Discursos/Sabotajes» dialogo con su rol como teórico literario y en los descálces del género/sexo. Vistas de este modo, en esta rápida y breve panorámica, las escrituras de Echavarren se nos presentan como una subjetividad problemática en su expectativa, altercanónica en su instalación e irradiante en su fulgor estético. Sí, una vibración cultural que desestabiliza los géneros desde dentro. Sí, desde dentro donde no hay más naturaleza que la ficción.

Cuerpos/Corpus

Las primeras inscripciones literarias de Echavarren de las cuales tenemos noticias son sus libros de poesía. El primero de ellos es *El mar detrás del nombre* (1969), el cual, como diría el propio Parra sobre su *Cancionero sin nombre*, pareciera ser un pecado de juventud. Después de catorce años de

silencio retomará la publicación de su obra poética con *La planicie mojada* (1981), al que le seguirán cinco libros más hasta *Oír no es ver* (1994). Otra pausa, esta vez de una década y siguen *Casino Atlántico* (2004), *Centralasia* (2005), *El expreso entre el sueño y la vigilia* (2009) y *Ruido de fondo* (2010), este último publicado en Chile por la editorial Cuarto Propio. ¿Cómo podemos leer estos casi cuarenta y cinco años de poesía? ¿Qué puntos de fuga atraviesan esta decena de libros? ¿Qué nos dicen de una poética estos extensos períodos de silencio? Será tema de otro texto en preparación.

En lo que podríamos llamar agenciamientos novelísticos, Echavarren ha publicado las novelas *Ave Roc* (1994), *Julián, el diablo en el pelo* (2003), que en 2005 se convertirá solo en *El diablo en el pelo*, y *Yo era una brasa* (2009), que también dos años después alterará su nombre y se transformará en *Las aventuras de la negra Lola*, las cuales están protagonizadas por un Jim Morrison desdoblado, Julián el extraño del pelo largo y Lágrima Ríos, «cantante negra de Uruguay», como señala la dedicatoria del libro. Tres performances existenciales atravesadas por la música, la cultura popular y la de masas tensionándose mutuamente, reverberando estilos sediciosos e insubordinados en la ficción de la ficción.

En dramaturgia ha publicado y presentado dos obras. La primera es *Natalia Petrovna*, que ciertamente presenciamos como monólogo durante el Poquita Fe acá en Santiago el año 2008. La otra es *África, la muñeca de*

Felisberto Hernández, que trata sobre la tercera esposa del escritor: costurera y espía soviética. El corpus ficcional de Roberto Echavarren no tan solo congrega obras donde las identidades son puestas a prueba, sino que justamente lo que hace es poner a prueba la identidad de esas obras como géneros literarios, como dispositivos de saber/poder y como cuerpos adiestrados de lectura mediante recursos insólitos tanto en el modo de construir como en el de desmontar aparatos de realidad y verdad: la verosimilitud del fracaso.

Territorios/Fronteras

El lenguaje es un lugar que habitamos, y que nos habita, de allí que el traductor sea un trahumante, un nómada que cruza las líneas imaginarias del sentido y la traición. Un buen traductor no acarrea de lengua a lengua, sino que, como Echavarren lo ha practicado, es de lenguaje a lenguaje. Y en ese gesto a la vez íntimo y patrimonial es que obras tan disímiles como *Troilo y Crésida* de Shakespeare, *El ocaso de los ídolos* de Nietzsche, o *Punto y línea sobre plano* de Kandinski se nos presentan como un ejercicio de rotación y traslación. En poesía, y con toda la imposibilidad y renuncia que conlleva, es que entre varios otros autores ha traducido del inglés a John Ashbery y Wallace Stevens, del portugués a Paulo Leminski y Haroldo de Campos, del ruso a Alexander Blok o Nikolai Kluev, tal como a Ana Ajmátova, Marina Tsvetáieva y Sergei Esenin para *La edad de plata* (2011), en un gesto similar y tan poco usual

como el de Parra con su *Poesía rusa contemporánea* (1971).

Otra forma de deslindar las fronteras son las antologías. Digamos cirugías al lugar del porvenir. Exitosas o casi siempre malogradas. Sientan al futuro en sus rodillas e injurian la prepotencia y soberbia de la realidad. Echavarren cuenta con el mérito de haber reunido por primera vez a Marosa di Giorgio, Néstor Perlongher y Oswaldo Lamborghini en *Transplatinos: Muestra de poesía rioplatense* (1991), pero casi sin imaginárselo dicho libro cuenta con un mérito aun mayor y es que, junto a *Caribe trasplatino* de Perlongher, será la matriz del trascendental *Medusario* (1996), donde da cita, junto a José Koker y Jacobo Sefamí, a las poéticas más radicales del devenir neobarroco. A mi juicio sigue siendo la muestra recopilatoria de poesía latinoamericana más importante de la segunda mitad del siglo XX, tanto por su densidad escritural como por lo propositivo y certero de su proyecto. Por otra parte, no hace muchos meses se lanzó en Buenos Aires *Indios del espíritu: Muestra de poesía del Cono Sur*, su última selección del corpus latinoamericano, que si bien es cierto vuelve a autores de *Medusario* como el mismo Perlongher, Wilson Bueno, Reynaldo Jiménez o Eduardo Espina, aprovecha de incorporar las relecturas, reapropiaciones y nuevas conformaciones de ese ímpetu proliferante en autores jóvenes como Juan Salzano y Gabriela Bejerman de Argentina, o por Chile Diego Ramírez y quien les habla.

«En la escena, de concepción alegórica, / si los participantes fetichizan su apariencia / los fetiches destraban el comportamiento / hasta alcanzar un frenesí no sólo de escritura», dice sobre la performance Echavarren en un poema-ensayo de *Perfórmatas "X" Alógenos*, recientemente editado en Buenos Aires por naKhabra. Justamente, esa otra forma de desterritorializarse es mediante el acontecimiento performático, la puesta en escena de las palabras sudando y con retorcciones, el lenguaje en la punta de la lengua. Tanto naKhabra como Salzano y Bejerman, más otros «perfórmatas» y Echavarren conforman el Frente Dionisiaco Pira que hace aproximadamente una década transmutan la experiencia poética en éxtasis y acontecimiento, cuerpo e intervención.

De algún modo, al pensar en la relación entre territorio, frontera y límite es que traducir, antologar y performear confirman su propia duda con respecto a los sedimentos culturales ya sea de un idioma, de un canon o de la propia representación. Desechos y reliquias que se heredan de lengua a lengua, de libro a libro, de cuerpo a cuerpo, y es en esa transmisión deseosa que Echavarren crea su propia intervención: el desborde de los significados.

Discursos/Sabotajes

Mucho alegan los conservadores de la literatura con respecto a la intromisión insaciable de la teoría como suplemento, como herramienta de lectura, como procedimiento de desmontaje del eje sujeto/verdad. El abrupto

teórico removió a los estudios literarios de su falsa modestia, de tanteo y prueba, y lo puso entre el estilete y la página en blanco. Una interrupción, un quiebre, una fuga. Una posibilidad de volver una y otra vez al lugar del crimen. Ese es uno de los vectores del trabajo crítico de Echavarren con respecto a la literatura desde sus estudios señeros y visionarios en los ochenta sobre autores como Felisberto Hernández, Manuel Puig o Juan Carlos Onetti, o el papel crucial que ha tenido con respecto a las obras de Amanda Berenguer, Herrera y Reissig o del propio Néstor Perlongher, convirtiéndolo así en uno de los estudiosos, y protagonistas, más destacados del neobarroco y las escrituras de la contraeconomía. Los cruces entre escritura, deseo y poder están presentes en estos libros como en los que siguió publicando desde los noventa hasta ahora. Estoy hablando de su celeberrimo *Arte andrógino: Estilo versus moda* (1997), que va en su quinta edición y que se ha convertido en libro de cabecera en las aproximaciones no tan solo del *queer* o los estudios culturales sino que además en lo que estamos entendiendo como biopolítica. Me refiero también a *Fuera de género: Criaturas de la invención erótica* (2007), donde se señala una idea que engloba mucho de lo que estamos hablando: «... la metamorfosis revela una verdad simbólica, pero el cuerpo puede ser re-envuelto o re-implicado para entrar en otros campos de individuación: he aquí el estilo».

Para ir cerrando y dándole paso a nuestro autor, es precisamente

en esta tensión entre poder, deseo y escritura, que engloba no solo su última producción sino toda esta performance como la hemos llamado desde sus primeros poemas, es que sus dos más recientes publicaciones sobre el tema tienen que ver con la radicalización de ese encuentro. Hablo de *Porno y postporno* (2009), que tuve el honor de editar en México junto al poeta Yaxkin Melchy en Santa Muerte Cartonera, y de *Las fronteras del porno*, título de su último libro y nombre de la conferencia que hoy nos convoca.

Roberto Echavarren ha creado otro rizoma de lectura sobre lo que es el género y el transgénero y luego el porno y el postporno indagando subrepticia e inéditamente en los cruces entre cuerpos sexuados, territorios de socialización erótica y discursos del placer. Su obra es polimorfa e incesante. No se agota en los géneros existentes hasta hoy. Prueba de ello es su film-poema *Casino Atlántico* (1989), su antología de y sobre su obra *Performance* (2000), o su crónica-ensayo *Las noches rusas* (2011).

Las fronteras del porno, título de esta cátedra, no tiene que ver solo con lo que entendemos por «escritura de la puta», que es el cauce etimológico de pornografía como él mismo señala, sino que por el contrario es posible que nos distancie de lo que entendemos por natural o dado, deconstruya el artificio económico de las identidades fijas, pero sobre todo nos conduzca a nuestra propia frontera pornográfica que hemos elegido como civilización y especie: la moral. ■

Héctor Hernández es poeta, editor e investigador literario. Su extensa obra poética ha sido publicada en México, Perú, Brasil y Chile.

Las fronteras del porno

Roberto Echavarren

El término *pornografía* deriva etimológicamente de los vocablos griegos *porné* y *graphos*, por lo que su traducción literal vendría a ser algo así como «escritura de la puta». No otra cosa intentan ser prácticamente todas las obras fundacionales de la pornografía. Trátese de los *Ragionamenti* de Pietro Aretino o de *Fanny Hill* de John Cleland, las historias pornográficas tienen como sostén las pretendidas confesiones de una prostituta, y de una que disfruta su profesión y es capaz de gozar con sus clientes.

La pornografía está vinculada a la picaresca en la figura de *La lozana andaluza*, un relato de puta anónimo situado en Italia pero escrito en español y atribuido a Francisco Delicado, e inmediatamente previo al Saqueo de Roma (1527). El discurso de la puta es una puesta en marco de relatos que tienen por fin excitar al lector, hacerlo pasar bien con episodios de encuentros eróticos en un campo autónomo de placer, fuera de las preocupaciones o miserias de las prostitutas reales. El goce de la prostituta es hipotético, pero un seductor como Casanova lo exigía de sus *partenaires*. Casanova siempre insiste en este punto en sus *Memorias*, de modo que si alguna amante solo consiente en ser fornicada Giacomo se disgusta en grande.

De acuerdo con Jordi Claramonte, dos modos de relación sostienen la pornografía en la Edad Moderna. La pregunta que cabe hacer a toda pornografía es de qué modo opera: si como «fantasía

de dominio» o como «fantasía de aceptación».¹ El coronel retirado Sade impone a las relaciones eróticas la autoridad de la disciplina militar y el poder de dominio del oficial sobre el soldado, una visión mecanicista en que no interesa el placer del subalterno porque no es considerado persona. Esta sería la «fantasía de dominio», ejemplarizada por las novelas de Sade y en términos generales por el modelo S/M.

El segundo modo de relación sería (desde el punto de vista del superior o cliente) la «fantasía de aceptación». El superior supone, imagina o tiene la experiencia del gozo del inferior y se lo atribuye a la puta, en un relato que no es de ella pero simula serlo. Este segundo modo aflora en *Fanny Hill* (John Cleland, Inglaterra, 1748-1749). La protagonista prostituida del relato contado en primera persona lleva a su criterio una vida estupenda, en la que alternan los placeres de la cocina y del sexo.

Tanto la «fantasía de dominio» como la «fantasía de aceptación» son modos legítimos para la pornografía, que afirma un ámbito autónomo respecto de la moral, las costumbres y lo real múltiple de la vida corporal. De cualquier modo, son fantasías: la pornografía no opera sobre el consumidor de un modo directo; tampoco lo hace la literatura, que no tiene efecto directo sobre las condiciones sociales, como pretendía el realismo

¹ Jordi Claramonte, *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Murcia, Cendeac, 2009.

socialista. Ambas, junto con las otras artes, alcanzan una esfera de autonomía, escapan al servicio a la iglesia o a la corona, cada cual dentro de sus propios términos (lo cual no significa independencia en relación con un contexto). Lo que aparece bajo el filtro de la lente pornográfica son convenciones de una puesta en escena teatral y no es de suponer que los consumidores vayan a transferir todas esas prácticas a sus vidas, como tampoco el lector de una novela se identificará con un personaje hasta confundirse con él. El «eso era y no era» de la fantasía (del cuento catalán en particular, según señala Roman Jakobson, así como de la narración literaria en general) coloca sus contenidos en una esfera discontinua, autónoma.

Aunque autónoma, la pornografía ha estado históricamente marcada por un conflicto sostenido con la moral social y religiosa. Peter Wagner la define como «presentación visual o escrita realista de cualquier conducta sexual o genital concebida como una violación deliberada de los tabúes sociales y morales más ampliamente aceptados».² Los escritos e imágenes pornográficos, desde un comienzo y hasta hace pocas décadas, se enfrentaron a la intolerancia de los teólogos, de los jueces y de la policía, si bien esta vigilancia y persecución puede considerarse hoy fenecida o por lo menos atenuada. La censura «moral» está en vías de desaparición en varios países y en otros se encuentra en crisis.

Puede sostenerse que el proceso de construcción de lo pornográfico ha cumplido en cierto modo su primera fase, consistente en nombrar y hacer concebible esa misma autonomía frente a lo que parecían las incontestables imposiciones de los sistemas morales y religiosos durante siglos, hasta hace bien poco.

Parecería que el derecho a determinar de manera autónoma la propia erótica, sin someterla necesariamente a las servidumbres de los mecanismos de reproducción biológica –ni mucho menos a los protocolos de instituciones como el matrimonio religioso o civil– se ha vuelto un derecho plenamente asentado y poco menos que

El postporno, como otros post, es un pre, una vuelta atrás a fin de entender lo que ya se hizo, trabajo o labor paciente para considerar las estrategias, los recursos humanos puestos en juego y vehicular, equilibrar, juzgando hasta qué punto y de qué modo se armonizan, en nuestras vidas, el deseo y la economía.

indiscutible. Ahora quizá sea el momento de extraer consecuencias modales de esa asentada autonomía de lo pornográfico, el momento en que la autonomía puede pasar a desplegarse bajo las más diversas formaciones relacionales, estableciendo pautas posibles de vida a fin de que toda una paciente labor dé forma a la impaciencia por la libertad.

Prefiero las transformaciones muy precisas –escribe Michel Foucault en «¿Qué es la Ilustración?»– que han podido tener lugar desde hace veinte años en cierto número de dominios concernientes a modos de ser y de pensar, a relaciones de autoridad, a relaciones entre los sexos o a la manera de percibir la locura o la enfermedad. Prefiero más bien esas transformaciones, incluso parciales, que se han producido en la correlación del análisis histórico y la actitud práctica, que las promesas del hombre nuevo que los peores sistemas políticos han repetido a lo largo del siglo XX.

Si bien autónomo, el porno es concreto y ejemplar en cada una de sus manifestaciones y forma parte de esas «transformaciones parciales» de que habla Foucault. Vale decir, no es independiente del contexto de donde nace y sobre el cual repercute, jalón o aspecto de una empresa libertaria de la ilustración.

Por más que la estética formuló en la tercera crítica de Kant (*Crítica del juicio*) su reclamo libertario, de autonomía de las artes, del libre juego de facultades –sin preocuparse de las opiniones prevaletentes y ni siquiera de la moral práctica–,

2 Peter Wagner, *Eros Revived: Erotica of the Enlightenment in England and America*, Londres, Secker and Warburg, 1988.

Los productos ocultos o de circulación clandestina libraron una batalla sostenida contra la censura, hasta que la Segunda Guerra Mundial mostró que nada podía ser peor de lo que ya había ocurrido. Se aflojó gradualmente un cordón de tolerancia y los productos porno se difundieron a través de las nuevas tecnologías.

de todos modos el juicio estético, en su pretensión universal emancipatoria, articula una experiencia crítica específica de impresiones sensibles episódicas que se plasman en una obra. Cada obra es ejemplar, aunque no sea fácil determinar de qué. Una obra, un ejemplo. El juicio estético las sitúa en un horizonte de otras realizaciones concretas en la misma línea y valora su destreza, inventiva, diferencia. En el ámbito estético comparamos y deducimos la calidad de los productos. Aborrecemos lo torpe, secundario, trillado, buscamos lo nuevo y eternizamos lo que multiplica nuestro impulso de vida.

De acuerdo con esto, la autonomía de la literatura o de la pornografía no significa independencia sino situación, respuesta a un contexto y efecto sobre él. La pornografía, por lo tanto, recae sobre políticas de ganancia y de monopolio. Cabe preguntarse por su razón social y su modo de funcionamiento, lo que podríamos calificar como «la responsabilidad social de la pornografía».

«El perfecto *laissez faire* con que sueñan los libertarios no es real en un mundo en que los medios de comunicación, así como las editoriales o las productoras de cine, tienden a funcionar en un régimen de cuasi monopolio.»³ Se trata de ampliar el horizonte de las prácticas, de multiplicar las relaciones y los contactos para mantener el impulso de la libre expresión. En la actualidad,

las redes de Internet tienen ese efecto. Se plantea un terreno internecino de ofertas, de desequilibrios de poder.

Partiendo del mismo enfoque de la responsabilidad social de la pornografía, grupos feministas y *queer* han preconizado un contraataque con las mismas armas y han estimulado la formación de productoras cinematográficas como Femme Productions, iniciativas como la de Annie Sprinkle, o revistas feministas con contenido de sexo explícito como *Eidos*, en que las mujeres o los *queers*, a veces exactrices o exactores porno, pueden dirigir su propia producción pornográfica siguiendo sus propios criterios y prioridades. A fin de que no se trate simplemente —según Foucault— de la afirmación o del sueño vacío de la libertad, este trabajo realizado en los límites de nosotros mismos debe aprehender los puntos en que el cambio es posible y deseable, así como determinar la forma precisa que haya que darle a ese cambio.

La presente discusión se inscribe en ese punto de inflexión y crítica en que la esfera autónoma del porno es reexaminada y recreada de acuerdo con pulsiones minoritarias erráticas. A esta tarea se ha dado en llamarla postporno.

Hasta mediados del siglo XX, la industria pornográfica resultaba económicamente marginal y apenas viable debido a las restricciones legales. Los productos ocultos o de circulación clandestina libraron una batalla sostenida contra la censura, hasta que la Segunda Guerra Mundial mostró que nada podía ser peor de lo que ya había ocurrido. Se aflojó gradualmente un cordón de tolerancia y los productos porno se difundieron a través de las nuevas tecnologías.

La industria, tal como la conocemos hoy, es consecuencia a la vez del fin de la censura, que se procesó en Europa y en Estados Unidos en el pasaje de los cincuenta a los setenta, y de la «revolución sexual» que la acompañó. A partir de entonces cada salto tecnológico (del cine al casete de video y de ahí a Internet) significó un incremento en el tamaño del negocio pornográfico y, por consiguiente, en su nivel de visibilidad e influencia.

La explosión del mercado porno y la nueva tolerancia trajeron consecuencias sobre las artes

3 Claramonte, op. cit.

a partir de manifestaciones tempranas, en particular cuando la industria comenzó su proceso de crecimiento y hasta la actualidad, cuando la omnipresencia del cuerpo porno llega al colmo de impregnar los medios masivos de difusión. Las artes mantuvieron con la imaginaria porno un intercambio donde se planteó la necesidad de asumirla en sus términos —de explicitación ante todo— para superarla, para ir más allá.

El porno es un aspecto soberano de nuestro devenir ilustrado, y cumple, o puede cumplir, diversas funciones. Es un instrumento político de cambios, rescata escamoteadas posibilidades de disfrute, postula una reversión de valores, como *Fanny Hill* o *Sins of the Cities of the Plain*, que discuto más abajo. Es también hoy un incalculable mercado de consumo, acerca de cuyos productos y distribución podemos tomar apercebimiento y formar juicio. Es en fin un campo de acción, una posibilidad de intervenir, o de criticar. El postporno, como otros post, es un pre, una vuelta atrás a fin de entender lo que ya se hizo, trabajo o labor paciente para considerar las estrategias, los recursos humanos puestos en juego y vehicular, equilibrar, juzgando hasta qué punto y de qué modo se armonizan, en nuestras vidas, el deseo y la economía. Y es también un campo de fuerzas y de acciones que construyen, o reconstruyen, las pulsiones y los modos de presentación del relacionamiento erótico.

La invención del porno

El siglo XIX europeo, con su estricta moral victoriana, mantuvo sin embargo dos regímenes paralelos, dos compartimientos estancos, el de la esposa en el seno del hogar y el de la prostituta. La cuarta parte de las mujeres empleadas en Londres a mediados de ese siglo eran prostitutas. El hombre pasaba de un mundo a otro, a veces en el mismo día, según alternaba sus ocupaciones y sus deberes. Siempre que cumpliera con sus responsabilidades familiares, se le consideraba autorizado para frecuentar otros círculos, un régimen paralelo de relaciones, vida de juego y prostitución, de amantes, de familias bastardas.

No puede decirse que los burdeles tuvieran bibliotecas de obras lascivas, pero las narraciones

pornográficas proliferaron con diversos niveles de calidad. *Sins of the Cities of the Plain*, las memorias anónimas de un prostituto llamado en el libro Jack Saul, fue publicada privadamente en 1881. Es la primera novela inglesa que trató abierta y exclusivamente las relaciones homoeróticas. Apareció once años antes de la novela anónima *Teleny*, supuestamente escrita en colaboración entre Oscar Wilde y Robert Ross. *Teleny* es la contracara de *El retrato de Dorian Gray*, de la cual Wilde había eliminado los pasajes más francamente homoeróticos.

Al parecer, *Sins of the Cities of the Plain* tiene una base biográfica auténtica, aunque sin duda retocada, para volverla salaz y atractiva. El protagonista, Jack Saul, escribe sus memorias para un mentor, uno de sus amantes, quien le paga veinte libras por la obra y la corrige, tanto en la gramática como en el estilo, aparentemente sin traicionar el fondo anecdótico. Ese mentor la transforma en literatura porno, notablemente bien escrita, un compendio de las oportunidades homoeróticas en el ambiente inglés de la época, tanto en la ciudad como en el campo. Es un documento intercalado entre dos escándalos relativos a la sodomía.

En 1870, Ernest Boulton y Frederick Park, conocidos como «Fanny» y «Stella», fueron arrestados en el West End de Londres por la felonía de solicitar sexo a otros hombres. Resultaron absueltos, en parte, porque el jurado consideró que su tendencia a travestirse era un signo inofensivo de espíritu fiestero. «Ambos eran de clase media alta y conocidos por lucirse en los teatros y mercados de Londres en ropas de mujer», escribe Morris Kaplan en *Sodom on the Thames*. «Finalmente, ofendieron las costumbres lo suficiente para terminar ante el juez por mala conducta.»⁴ En un juicio ante los magistrados de Bow Street, que atrajo a una multitud de curiosos, fueron acusados de «mala conducta» y además del delito mayor de «conspirar para cometer sodomía». «Esto ya era mucho más serio», escribe Kaplan. «Hasta 1862 la sodomía era una ofensa capital en Inglaterra y en ese momento (1870) todavía estaba penada con varios años de prisión.»

4 Morris Kaplan, *Sodom on the Thames*, Ithaca, Cornell University Press, 2005.

Fanny Hill detalla los deleites picantes de la prostitución pero ninguno de sus inconvenientes y desilusiones. En otros relatos de la época, de tipo moralizante, una puta era compadecida y temida no solo porque con ella llegaban los peligros de la enfermedad y la traición, sino también por la decadencia rápida del cuerpo ofrecido.

Un médico de la policía llevó a cabo un examen físico para probar que Boulton y Park habían practicado el sexo anal. «La idea era que actos repetidos de sodomía dejarían trazas físicas.» Esta premisa positivista resultó tan combatida por la defensa que al final la prueba médica fue considerada inadmisibile.

La policía registró las habitaciones de Boulton y Park y confiscó una gran cantidad de ropas de mujer, joyería, cosméticos y cartas personales. Los acusados se defendieron describiendo fiestas y bailes de disfraces como evidencia de que el travestirse era una actividad inofensiva, que no implicaba ninguna falta al decoro: «La madre de Boulton testificó que él siempre había disfrutado usando ropas de mujer. Contó una anécdota acerca de la abuela de Boulton llegando a la casa cuando él era niño. Boulton respondió a la puerta vestido de mucama. La abuela comentó a la madre: *¿Estás segura de que quieres que esta muchacha procaz ande alrededor de tu hijo?*».

Boulton vivía con su amante lord Arthur Clinton, un joven miembro del Parlamento (conocido por muchos como lady Arthur Clinton). Clinton murió antes de que empezara el juicio, no se sabe si a causa de un colapso debido a la tensión producida por el escándalo, o por suicidio.

«Mucha gente que vio a Boulton y Park los tomó por prostitutas atractivas, pero su construcción de género era más complicada que eso. A veces se vestían de hombre, pero usaban polvos y

cosméticos. Algunos estaban convencidos de que eran mujeres disfrazadas de hombre.»

Esos hombres con polvos y cosméticos son figuras del dandi decimonónico, y también de la primera mitad del siglo XX, como el chileno marqués de Cuevas o el actor Rodolfo Valentino. El caso capturó la atención pública: «El primer día que fueron llevados a juicio vestían de mujer, pero la segunda vez aparecieron como hombres. Los diarios dijeron que la gente silbó y protestó porque se había perdido el *show* de *drag*».

Cuando fueron absueltos (salvo de un delito menor: mala conducta por travestirse), el público gritó vivas de aprobación y Fanny Park se desmayó. Un detalle curioso: Park fue el primer homosexual en utilizar la palabra *camping* en una carta a lord Clinton, en un sentido que anuncia la sensibilidad *camp* atribuida a los homosexuales en el siglo XX.

El segundo escándalo por sodomía, en 1889, dio forma a las nociones y los discursos victorianos acerca de la atracción y la práctica sexual entre varones, y preparó el camino para la condena a Oscar Wilde en 1895.

Un tal Charles Hammond administraba un burdel clandestino de varones ubicado en el número 19 de la calle Cleveland de Londres. La pesquisa se inició el 4 de julio de 1889, cuando un muchacho de nombre Charles Swinscow fue encontrado en posesión de la suma de dieciocho chelines. La Policía Metropolitana llevaba a cabo en ese entonces una investigación acerca de los robos de dinero en el Correo, y Swinscow era empleado como mensajero de telégrafo. Cuando la policía le preguntó cómo había obtenido los dieciocho chelines, Swinscow confesó que había sido reclutado por Charles Hammond para trabajar en el establecimiento de la calle Cleveland. Identificó a varios empleados en la misma casa y eso llevó al arresto de tres jovencitos más.

El policía a cargo del caso obtuvo del juez una orden de arresto para Charles Hammond, acusado de conspirar para cometer el abominable crimen de sodomía (*buggery*). Pero Mr. Hammond había desaparecido. Uno de los clientes fue identificado por los prostitutos. Se trataba de lord Arthur Somerset, hijo del duque de Beaufort,

mayor de los Guardias Reales y administrador de los establos de Eduardo, príncipe de Gales (luego Eduardo VII). Somerset puso el asunto en manos de su abogado, quien contactó a la policía para mencionar que su cliente, si fuese llevado a juicio, podría implicar o denunciar a Albert Victor, duque de Clarence, hijo mayor del príncipe de Gales (y segundo en la línea de sucesión, tras su padre), como un eventual cliente del burdel. Es claro que las autoridades no deseaban asociar el nombre de un personaje real a la investigación de Cleveland Street. Vacilaron acerca de llevar a juicio a Arthur Somerset, dándole tiempo para escapar al extranjero. Somerset permaneció toda su vida en el exilio y murió en la Riviera francesa en 1926. Los tres jóvenes prostitutas fueron acusados de indecencia, pero recibieron penas sorprendentemente leves, de entre cuatro y nueve meses.

Aquí podría haber terminado un asunto que el gobierno no tenía interés en ventilar, pero Ernest Park [sin relación con Frederic Park], un periodista en busca de atención, escribió en el *North London Press* que «el heredero de un duque y el hijo menor de otro duque» habían frecuentado Cleveland Street. Y llevó tan lejos el chisme que nombró a Arthur Somerset y a Henry James Fitzroy, conde de Euston, como clientes del burdel, insinuando que alguien todavía «más distinguido y de mayor jerarquía» —se entendía que un miembro de la familia real— también era cliente. El periodista nombró a dos jóvenes aristócratas que él creyó ausentes porque habían huido del país, pero se equivocó en cuanto al conde de Euston, que no se encontraba en el Perú como decían, sino en Inglaterra. Para defender su reputación, este se sintió obligado a denunciar a Ernest Park por difamación. El juicio tuvo lugar en Old Bailey en enero de 1890. El conde de Euston admitió que había concurrido al 19 de Cleveland Street, pero declaró que había sido por error. Según él, le habían entregado en la calle una tarjeta para ver un *tableau plastique* (presumiblemente femenino). Al entrar al establecimiento y comprobar el tipo de transacciones homoeróticas que ocurrían allí, se habría excusado y abandonado el local. Para desmentirlo, Ernest Park hizo comparecer a un testigo llamado John Saul, un prostituto que relató en

detalle el tipo de servicios que había prestado al conde de Euston en Cleveland Street. Dado que Saul, según propia confesión, era un prostituto (presumiblemente con mujeres), su credibilidad resultó fácilmente afectada, y la defensa lo descalificó. Por lo tanto, el periodista fue sentenciado por difamación a un año de trabajos forzados. Esta sentencia favorable al conde de Euston, sospechoso de sodomía, decidió a Oscar Wilde, cinco años más tarde, a proceder del mismo modo y acusar al duque de Queensberry por difamación. Su juicio, sin embargo, tuvo el resultado inverso.

Arthur Newton, abogado de lord Arthur Somerset, fue acusado a su vez de pervertir el curso de la justicia, arreglando la desaparición de su cliente en Francia. Recibió una pena leve: seis semanas de prisión. Le permitieron incluso restablecer su práctica. Newton se hizo célebre más tarde, en 1895, al representar a Oscar Wilde en sus juicios.

Ernest Boulton («Fanny»), Frederic Park («Stella») y lord Arthur Clinton («lady Arthur Clinton»), quienes protagonizaron el escándalo de 1870, aparecen como personajes en *Sins of the Cities of the Plain* (1881). Jack Saul (nótese el nombre parecido a John Saul, el prostituto declarante contra el conde de Euston en el juicio de 1890), el protagonista memorialista de la novela, asiste a un baile en el Hotel Haxell, en el Strand. Todos los concurrentes son varones, la mitad disfrazados de mujer. Entre ellos figuran lord Arthur y Boulton (bajo el apodo de «lady Laura»). Lord Arthur y Boulton tienen acceso exclusivo a cierto cuarto privado, donde se retiran a copular. Jack los sigue y los espía por el agujero de la cerradura. «Me recordó —cuenta— la escena del coito entre dos muchachos que la notoria Fanny Hill relató que había visto a través de un agujero de cerradura en un hostel de carretera.»

Memorias de una mujer de placer, o *Fanny Hill*, publicada en 1748-1749, es considerada la primera prosa pornográfica escrita en inglés en formato de novela, con lo que se creó el género de narración seguido un siglo más tarde por *Sins of the Cities of the Plain*, y luego, en el siglo XX, la novela pornográfica, con repetidas descripciones de los genitales y de coitos candentes

El supuesto autor de las memorias, Jack Saul, presenta materiales que suenan auténticos, aunque trastrocados y embellecidos. La pornografía es un género fantástico porque exagera el vigor de los cuerpos y suprime lo desagradable.

y detallados. La novela de Cleland tiene un final feliz. Fanny Hill reencuentra a Charles, el hombre que la desfloró en el primer establecimiento de prostitución, y se casa con él. Sin embargo, todas las cópulas relatadas en la novela ocurren fuera del matrimonio. Cleland hace que sus parejas felices busquen un paraíso sexual, pero no los conduce a uno cristiano. Los transporta a una isla del Támesis, transfigurada por la imaginación de los amantes en Citera, el santuario de Venus, diosa pagana del amor.

Tal utopía, que glorifica los placeres sexuales, resulta incongruente con el destino común de las ramera en ese tiempo. Fanny Hill detalla los deleites picantes de la prostitución pero ninguno de sus inconvenientes y desilusiones. En otros relatos de la época, de tipo moralizante, una puta era compadecida y temida no solo porque con ella llegaban los peligros de la enfermedad y la traición, sino también por la decadencia rápida del cuerpo ofrecido. Además, se consideraba que era venal por fingir placer por el negocio. Cleland, en cambio, descartó drásticamente este acercamiento al asunto.

«Su argumento desplegó un propósito ideológico. Si la segunda parte de la novela hubiera seguido la pauta previsible de la biografía de una puta, tanto en la prosa de la época como en la serie de cuadros de Hogarth, habría continuado con su arresto, prisión o muerte por enfermedad. En lugar de esto, el libro se vuelve lírico y arcádico. Su principal escena describe el viaje a Citera organizado por los jóvenes que esperan restaurar el placer sexual a su condición de origen, libre de dolor y culpa. Las parejas van a esa isla de Venus

para venerar el amor a través del ayuntamiento de sus cuerpos. El sexo se vuelve sacramento del amor, signo exterior, visible, de gracia interna.»⁵

Fanny Hill empleó nuevas técnicas de realismo, y por este medio logró mucho de su atracción. Pero no describe de un modo especialmente realista la vida de la prostituta común. Fanny no queda encinta, evita la enfermedad y el alcohol, y al final se casa con el hombre que la desfloró al principio de sus aventuras. Y lo más importante: comparte plenamente el placer de sus clientes. Enfocada desde el punto de vista de Fanny, la novela no habla de otra cosa.

Sin embargo, la protagonista nunca practica la penetración anal. La sodomía habría acarreado la destrucción del libro. Hay una única escena entre dos varones, un adolescente mayor que penetra a uno más joven, descrita con vívido detalle. Por esta razón específica el libro fue censurado y la escena omitida en subsiguientes ediciones, salvo las últimas, cuando el movimiento de liberación sexual hizo posible imprimirla de nuevo.

En *Sins of the Cities of the Plain*, quien observa a través de la mirilla no es la prostituta Fanny, sino el prostituto Jack Saul, narrador protagonista. Quienes copulan aquí son también varones. *Sins* es una exaltación del sexo entre hombres y Jack Saul (igual que Fanny) goza tanto o más que sus clientes, y además goza al contarlos, contagiando a los lectores el disfrute.

Jack Saul considera que la sodomía está muy extendida en Londres. La mayor parte de los regimientos de Foot Guards y aun los de Horse Guards, según él, están integrados por hombres que han sido sodomizados por sus superiores o por sus camaradas. Después de un episodio corto de dolor al inicio de la penetración, han aprendido a disfrutar del placer anal. Estos soldados buscan a su vez clientes civiles que les paguen por sus servicios, pero aun si no les pagaran, opina Saul, igual lo harían, por su propio placer. A pesar de ser castigada por la ley, la sodomía es practicada por muchos. Resulta un secreto a voces. Solo en Londres, Saul cuenta seis burdeles masculinos.

5 Randolph Trumbach, «Erotic Phantasy and Male Libertinism in Enlightenment England», en Lynn Hunt, *The Invention of Pornography*, Nueva York, Zone Books, 1993.

Sins es un himno triunfante al homoerotismo. Los encuentros resultan optimizados para excitar al lector. Su función positiva de guía de placeres tiene un propósito equivalente al de *Fanny Hill*. La novela de Cleland exaltaba a la prostituta y los placeres vaginales, mientras *Sins* exalta la sodomía entre varones. Este es el propósito político —que podemos llamar ético, y también profético— que bulle en las catacumbas, como profecía de lo que ya ocurre en el presente, una profecía del presente, vale decir una crónica de lo que ya está ocurriendo aunque no se lo reconozca en público; el reconocimiento novedoso y clandestino de una tendencia o vector, línea de fuga hacia el futuro en busca de nuevas oportunidades urbanas, encuentros prohibidos y clandestinos que el anonimato de la gran ciudad hace posibles. El relato es índice de un impulso imparable hacia el futuro, que culminará en Inglaterra casi un siglo más tarde (en 1967) con la tolerancia legal: la descriminalización de la sodomía.

El supuesto autor de las memorias, Jack Saul, presenta materiales que suenan auténticos, aunque trastocados y embellecidos. La pornografía es un género fantástico porque exagera el vigor de los cuerpos y suprime lo desagradable. Al incluir a individuos históricos, Boulton y Park, como personajes, el libro agrega un efecto de verosimilitud. Según los indicios, el Jack Saul «autor» de estas memorias es real y resulta posible asimilarlo al John Saul que declarará en juicio pocos años más tarde (1890), al ser vinculado al escándalo de la calle Cleveland.

El sodomita ya no es visto en *Sins* de modo peyorativo, según el cliché de un varón afeminado que odia a las mujeres, generado a partir del siglo XVIII. Y otra novedad: ningún personaje de los muchos que aparecen, tanto si se travisten o no, tiene un rol exclusivamente pasivo, ni tampoco exclusivamente activo. El descubrimiento del placer anal no elimina sino que realza el placer genital de cada uno. Los personajes penetran y son penetrados, según una fórmula igualitaria, libertaria, que supera las disyunciones exclusivas del régimen binario basado en la polaridad de los sexos masculino y femenino. El vestirse de mujer, por parte de algunos, sean prostitutas o

clientes, es apenas un ingrediente que contribuye al atractivo. Ni el varón excitante ni el excitado se vuelven femeninos. Se trata de ampliar el espectro de los recursos eróticos. Las experiencias no se fijan en esencias. Son posibilidades de un juego de roles. Se puede gozar alternativamente o al mismo tiempo como activo y como pasivo. Lo fascinante es reunir esas prácticas, esas fuentes de placer, en un solo cuerpo, sin compartimentarlas. Este igualitarismo libertario resulta demasiado perfecto para ser realista, pero responde a un imperativo ético, y en ocasiones puede hacerse real.

Sins es un documento único para su época. No solo describe con una versatilidad chispeante el intercambio entre varones, sino la sensibilidad y el vocabulario relativo a esos encuentros y prácticas. Reconstruye una vida de grupo, un habla y una subcultura clandestina particular, y cumple una función estratégica dentro de lo que podríamos llamar «guerras de estilos».

La sodomía

Entenderemos por qué lucha *Sins* si consideramos el campo de esa lucha. La sodomía se refiere al comercio anal (que a partir de León Hebreo y otros pasó a ser considerado como el pecado de las «ciudades de la planicie», Sodoma y Gomorra, que Dios castigó con el fuego).

La condena a ciertas formas de la sodomía por parte de griegos y romanos fue tan solo de tipo social, no legal. Se consideraba que para ejercer noblemente sus funciones de ciudadano un varón no debía poner en peligro su condición de preeminencia sirviendo de colchón a otro varón. Pero este punto de vista no estaba encarnado en la ley. Resultaba negociable, vale decir, relativo.

San Pablo transformó esta posible reprensión social en una condena teológica. En el reino único verdadero, las relaciones sexuales deben ser llevadas a cabo por el vaso natural, la vagina, y no por el contranatural, el ano, según orden directa de Dios. Al menos de labios para afuera la Iglesia, a partir de Pablo, se volvió inflexible en este punto. La sodomía era y es considerada por la grey cristiana en general, y por sus autoridades en particular, un crimen teológico.

Los juristas la consideraron un vicio tan horrendo que no debía ser siquiera mencionado, a fin de no contaminar a las almas inocentes con sugerencias depravadas. El mal teológico solo podía ser combatido con la pena de muerte en la hoguera. Los homosexuales eran *faggots*, leña para el fuego.

En la Edad Media y después, el castigo se dejaba a un tribunal eclesiástico. Pero el rey Enrique VIII de Inglaterra —que se encontraba en el proceso de repudiar a su mujer y a la Iglesia Católica Romana que no le concedía el divorcio— presionó al Parlamento para que aprobara una serie de leyes que limitaban la autoridad de los eclesiásticos. Antes de Enrique, las cuestiones de sodomía (*buggery*) eran juzgadas por tribunales de la Iglesia y no del rey. Pero una de las nuevas leyes (de 1533), al condenar «el vicio abominable de la sodomía con hombre y bestia», ponía en claro que los clérigos sodomitas pasarían a ser juzgados por la autoridad civil. Ya no podrían esconderse, ni refugiarse en los tribunales de la Iglesia. La condena era muerte por ahorcamiento.

Los términos de la ley parecen claros, pero la interpretación de su tenor cambió con el tiempo.

Durante el juicio al conde de Castlehaven en 1630, la penetración anal no fue probada, pero el solo hecho de que hubiera eyaculado en compañía de otro hombre fue para el juez prueba suficiente de sodomía y sirvió para condenarlo. Por ser un aristócrata, el conde fue decapitado y no ahorcado. La jurisprudencia a partir del caso de Castlehaven hizo punible el contacto sexual, de cualquier clase que fuere, aunque no incluyese la penetración anal tradicionalmente prohibida.

A fines del siglo XVIII la ley fue reinterpretada en una nueva dirección por los jueces, significando que la relación con el mismo sexo no era criminal en sí, excepto cuando hubiera eyacuación durante el enclavamiento anal. Esta interpretación restrictiva descriminalizó el sexo oral, la masturbación mutua y el contacto interfemoral (caso de sodomía liviana, cuando el activo coloca el pene entre los muslos del pasivo).

El cambio de la jurisprudencia hizo el delito muy difícil de probar. Los fiscales debieron esforzarse para obtener testigos que relataran sus

testimonios verídicos acerca de puntos tan intrínsecamente engorrosos y difíciles de observar para un tercero. A partir de entonces las condenas siguieron ocurriendo, aunque se hicieron poco frecuentes.

Hasta el siglo XVIII, la vieja bisexualidad, volcada hacia el adolescente y hacia la mujer, había sido tolerada y cultivada en cierta medida; volvía equivalentes al adolescente y a la mujer, ya que ambos podían ser penetrados. Pero hacia 1730 esa opción relativa dio lugar a una heterosexualidad compulsiva.

«La religión libertina, y el nuevo género pornográfico que representó *Fanny Hill*, fueron producto de una nueva distribución en el sistema de géneros y de las relaciones sexuales que emergía en Inglaterra y el resto de Europa noroccidental a partir de la primera mitad del siglo XVIII. Lo que significaba ser mujer u hombre y la conexión de los roles de género con la conducta sexual experimentaron una revolución.»⁶

Tanto el estatus como la conducta de las mujeres cambiaron. De acuerdo con nuevos ideales de matrimonio y fidelidad por amor, de compañerismo conyugal, de atención tierna a los niños, el estatus y la conducta de los hombres se limitó al menos en un aspecto. Varón no era aquel que fornicaba con un adolescente, sino quien fornicaba con una mujer en exclusiva. En consecuencia, las relaciones sexuales entre varones adquirieron otro cariz.

«Antes de 1700 en Europa, los hombres adultos tenían relación a la vez con mujeres y varones adolescentes (...) Esta conducta inmoral podía no obstante resultar honorable cuando mostraba a los hombres como poderosos. Las relaciones entre varones eran ilegales, por supuesto, también inmorales, y sin embargo resultaban honorables si se llevaban de tal modo que desplegaran el poder masculino (...) Los adolescentes existían en un estadio de transición entre el hombre y la mujer. Todo hombre supuestamente capaz podía cometer tal acto con los muchachos, que aún no habían asumido su rol masculino (...) En ese entonces, las relaciones entre hombres y adolescentes no implicaban —este es el punto clave— el estigma del

6 Trumbach, op. cit.

afeminamiento o de conducta masculina impropia, como en cambio empezó a suceder después de 1700 hasta hoy.»⁷

Los varones adultos eran considerados afeminados solo cuando admitían ser penetrados, en exclusiva. Ahora, en cambio, se suponía que los varones debían desear sexualmente solo a las mujeres. Este deseo en concreto era básicamente lo que les confería estatus masculino. Debía ser internalizado desde el inicio de la pubertad. Los adolescentes ya no podían experimentar un período de pasividad sexual con otro hombre.

La sodomía fue estigmatizada como el comportamiento de una minoría afeminada, sin tener en cuenta si el *partenaire* sexual era adulto o adolescente, y activo, pasivo o ambos en el coito. De esos hombres afeminados se imaginaba que deseaban ser mujeres y odiaban a las mujeres reales. Eran descritos moviéndose con el contoneo de las mujeres, hablando y vistiéndose como ellas, ocupándose de tareas femeninas. No hay duda de que, en grados variables, el nuevo sodomita afeminado hacía todas esas cosas, a veces en la calle, a veces en la cervecería. *Molly* era el nombre callejero de esos individuos. El término fue empleado inicialmente para nombrar a las prostitutas. Los *Molly*, tanto como la prostituta, pasaron a ser individuos enteramente definidos por su conducta sexual. La prostituta y el sodomita manifestaban los extremos condenables del comportamiento de género.

La nueva homosexualidad, en cambio, sobre todo a partir del siglo XIX, fue monolíticamente masculina. Floreció en secreto, y los lazos de afecto formados en las escuelas de varones se extendieron a toda la vida. Se vivía bajo el terror cotidiano de ser descubierto, chantajeado o denunciado.

Aunque la prueba exigida de penetración «con emisión» hacía difícil la condena a la pena capital por sodomía, a mediados del siglo XVIII se hizo claro que llevaba a la deshonra pública y al cepo. La gente, fanatizada por las nuevas sectas fundamentalistas de la reforma religiosa, igualaba la más leve sospecha de conducta impropia con el diablo, la bestia. El «vicio» abundaba a pesar de su mala fama, como demostró la literatura que,

La gente, fanatizada por las nuevas sectas fundamentalistas de la reforma religiosa, igualaba la más leve sospecha de conducta impropia con el diablo, la bestia. El «vicio» abundaba a pesar de su mala fama, como demostró la literatura que, uniendo alegoría, sátira política y comentario social, lo atacaba con frecuencia.

uniendo alegoría, sátira política y comentario social, lo atacaba con frecuencia.

A partir de 1800, en el período llamado de la Regencia en Inglaterra, hubo un agudo incremento de ejecuciones a sodomitas convictos. Entre 1805 y 1815, 28 de 42 convictos por sodomía fueron ahorcados. En 1806 hubo más ejecuciones por sodomía que por asesinato. Sin embargo, ciertos factores de la vida inglesa, como el sistema de las escuelas secundarias y los colegios universitarios, donde estudiaban y eran pupilos solo varones, donde se formaban lazos de afecto que duraban para toda la vida, Eton y Harrow, Oxford y Cambridge, produjeron grupos de amigos cuyas relaciones resultaban incomprensibles fuera de los encaprichamientos eróticos adolescentes. Por otro lado, en tanto contrafigura del homosexual femenino, el soldado fue idealizado como la encarnación de la belleza masculina, de un cuerpo diestro y bien formado. El comportamiento homoerótico en los cuarteles nutrió el mercado sexual ciudadano de jóvenes atléticos proclives al placer.

Bajo el recrudecimiento de la vigilancia antisodomita, el Parlamento inglés remedió, en 1828, el fastidioso problema de la «prueba de emisión» (que había sentado la jurisprudencia en el siglo XVIII y que obstaculizaba las condenas). Cambió la exigencia de prueba a través de una ley que retenía la pena capital sentada por Enrique VIII, pero ya no requería la prueba de emisión: la penetración era suficiente. Esto hizo más fáciles las

7 Ibid.

condenas, pero no criminalizó otras formas de sexo no convencional. Aunque, después de 1838, ya no se dictaron sentencias capitales. Cambió la conciencia, no la ley. La pena de muerte siguió en los libros hasta 1861. Fue reemplazada entonces por diez años de prisión.

La novela de Jack Saul es un jalón –tras *Fanny Hill*– en la lucha por la tolerancia y el aprecio del placer como justificativo de la vida sexual. Un punto de vista contrario a la teología cristiana, que justificaba el sexo solo en virtud de la reproducción. En este sentido, el porno se volvió un instrumento político de los derechos humanos para explorar el cuerpo en compañía.

Sins es un porno especializado, que presenta un panorama desconocido antes de su aparición. Descubre un mundo clandestino al margen de las instituciones. Un mundo sin lugar oficial, aunque dotado de zonas, periplos, enclaves de encuentro en la calle y en el burdel, reuniones y bailes. Una sociabilidad homoerótica escondida a los ojos de la policía y del público en general.

Esta novela es una lección, que enseña a hacer y también a hablar. Da voz a una minoría. Una minoría definida a partir de una práctica. La pornografía de *Sins* es la respuesta irónica a la tipificación de la policía de las costumbres a partir del siglo XVIII. Sus personajes no son el afeminado pasivo que se suponía, sino hombres capaces de un doble disfrute. El libro tiene la vocación de instruir y deleitar, realizando una fantasía óptima y sin contratiempos, situándola en un contexto cotidiano y veraz, el coito entre maestros del placer, propagandistas de un desempeño exagerado y fantástico.

El prostituto vende las historias a un mentor, que las edita bajo el subtítulo «Los recuerdos de una Mary-Ann», apodo de los muchachos de placer. En *Sins* ya no hay *Mollys* sino *Mary-Anns*, prostitutas urbanos que suelen ser soldados y que viven de sus protectores. Incluso Boulton, que es un miembro de la clase media alta y se viste de mujer por vocación, al copular con Jack –en tanto personaje de *Sins*– es tanto pasivo como activo. El *Mary-Ann* no es un penetrador únicamente, ni exclusivamente penetrado. Los clientes siempre solicitan ambas cosas. El *Mary-Ann* se amolda a

ese gusto doble porque él mismo ha descubierto que puede disfrutar de las dos maneras.

El editor busca aguijonear su propio apetito y satisfacer la curiosidad del lector acerca de los individuos y ambientes que frecuentó Saul. Esta busca traduce un cuidado de sí y fomenta asimismo el cuidado de sí de los lectores. Afirma un criterio, a fin de realzar el placer con un sentido de autorrealización.

El *ghost writer* (corrector/editor) de *Sins* es un hombre educado, conocedor de los clásicos y de otras culturas. Ha leído a Suetonio, a Marcial, a Juvenal, a Catulo y a través de ellos está familiarizado con el eros romano, con los placeres extravagantes de Calígula y Nerón, de Tiberio y Vitelo o Galba, que amaba las ostras podridas y penetraba a los hombres ancianos. Tampoco olvida las prácticas amatorias lesbianas: «Nadie puede leer a Juvenal sin estar convencido de que en época de Marcial el lesbianismo florecía en Roma. Sus descripciones de la fiesta de la Bona Dea no dejan dudas acerca de eso». En cuanto al mundo contemporáneo, el editor se informa acerca de las costumbres del sultán de Bujara, quien mantiene un doble harén, de muchachas y muchachos. Su confidente, un viajero que parece haber estado en el dormitorio del sultán, lo entera de los detalles de esas prácticas y de la laxitud que adquieren los anos de los muchachos. A través de tales materiales eruditos *Sins* ubica la sodomía en un horizonte geopolítico amplio de civilizaciones pasadas y presentes y de este modo relativiza, quita valor, a la prohibición de la sodomía de la ley inglesa.

Sins funciona como una pieza de combate político. Expone que, a pesar de las prohibiciones, los sodomitas impregnan la fábrica entera de la sociedad, pertenecen a todas las clases, u ocupaciones, desde la más pobre a la más encumbrada. La atracción erótica pone en relación a varones de todas las extracciones. La novela refuta por anticipado el argumento de los marxistas del siglo XX, como el novelista francés Henri Barbusse, de que la homosexualidad está ligada exclusivamente a la «decadencia» de la burguesía, y que el proletario sano, el «hombre nuevo», no podrá ser homosexual.

Ahora bien, la moral inglesa no fue asunto exclusivo de Inglaterra. Tuvo consecuencias mundiales que todavía experimentamos. El colonialismo británico criminalizó la sodomía en Iraq recién después de la Primera Guerra Mundial. El edicto fue parte de un vasto cuerpo de leyes creado por los administradores coloniales británicos desde mediados del siglo XIX, a partir de lo que se llamó el Código Penal Indio. El código no era autóctono de la India. Fue un sistema legal que los colonizadores británicos impusieron al país en 1860. El artículo 377 de ese código colonial hizo del «comercio carnal contra natura» un delito castigado con hasta veinte años de exilio o hasta diez años de prisión. Al expandirse el imperio británico, sus administradores impusieron y aplicaron el código, y el artículo 377, o edictos similares contra la sodomía en Nigeria, Kenia, Uganda, Tanzania, Pakistán, Bangladesh, Birmania (hoy Myanmar), Singapur, Malasia y la Península Malaya, Brunei, Hong Kong, Fiji, Sri Lanka, las Seychelles, Papúa, Nueva Guinea, las Honduras Británicas (hoy Belice), Jamaica, las Islas Vírgenes Británicas, las islas Caimán, Montserrat, Bahamas, Tobago, Caicos, Santa Lucía, Nueva Zelanda, Canadá y Australia. En el Oriente Próximo, los británicos aplicaron el Código Penal Indio como derecho positivo en Bahrein, Kuwait, Omán, Qatar, Somalia, Sudán, Yemen y en general los territorios que hoy forman parte de los Emiratos Árabes Unidos.

Cabe preguntarse hasta qué punto la homofobia presente del fundamentalismo musulmán y la homofobia en la India y en otros lugares de África, Asia y América, de gobiernos y poblaciones musulmanes o no, es el resultado, la creación, al menos en parte, de esta legislación colonial británica. El gobierno inglés de la época de la reina Victoria fue cómplice y justificador del integrista musulmán y de la intolerancia entre las culturas de los colonizados.

En Gran Bretaña la sodomía entre adultos consintientes resultó descriminalizada en 1967. Pero la Corte Suprema de Nueva Delhi abolió la ley de 1860 del Código Penal Indio (art. 377) recién el 2 de julio de 2009. Las relaciones entre varones adultos ya no pueden ser consideradas un

delito en la India, pero la prohibición en el subcontinente duró 150 años.

Hace poco, el movimiento de liberación sexual hindú solicitó a Gran Bretaña una disculpa pública por haber sujetado su país a una policía foránea de las costumbres. **D**

El uruguayo Roberto Echavarren tiene una extensa obra ensayística y poética, y es especialista en la estética neobarroca y en la producción literaria de autores del Río de la Plata, entre otras materias.

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

L U I S E L L I



Libros vacíos, papeles falsos

Alejandro Zambra

1. Quizá exagero la simetría: son dos mujeres, mexicanas ambas, cada una con dos libros. Y acaso los títulos conforman una suma (o una resta): si sumamos (o restamos) *El libro vacío* y *Los años falsos* nos da *Papeles falsos*. Pero qué distintas son, en otro sentido, sus trayectorias. Josefina Vicens publicó muy poco y tardíamente: su primer libro apareció en 1958, cuando ella tenía 47 años, y el segundo en 1982 (a los 71), mientras que Valeria Luiselli ni siquiera ha cumplido treinta y ya publicó *Papeles falsos* (2010) y *Los ingrátidos* (2011).

Tampoco quiero exagerar las semejanzas. Yo solo digo que entre estas narradoras hay un aire de familia. Y que no creo que se trate de un hecho aislado, porque Josefina Vicens figura en el árbol genealógico de varios escritores latinoamericanos. Por lo demás, estos nuevos padres o abuelos (orilleros todos, de un modo u otro, del *boom*: Julio Ramón Ribeyro, Mario Levrero, Clarice Lispector, Héctor Libertella, Enrique Lihn, por nombrar algunos) no se preocuparon demasiado por la descendencia y quizás por eso nunca fueron lecturas obligatorias. Quienes se acercan a ellos lo hacen —lo hacemos— por pura afinidad.

2. Tal es el caso de Josefina Vicens, una autora todavía semi-secreta que prefería la simpleza de las frases naturales, aunque hubiera que buscarlas durante años. En una de las pocas entrevistas que concedió, cuenta que alguna vez Juan Rulfo le preguntó por qué tardaba tanto en

publicar otra novela, y la broma tenía sentido, pues finalmente la obra de Vicens fue incluso más breve que la de Rulfo: la edición de sus dos obras que hizo el Fondo de Cultura Económica cabe hasta en el bolsillo de la camisa.

Josefina Vicens tardó ocho años en escribir *El libro vacío*, que pone en escena, justamente, el proceso de un narrador (un hombre, en sus dos novelas la autora opta por una voz masculina) que lucha contra la página en blanco: «Esto que ves aquí, este cuaderno lleno de palabras y borrones, no es más que el nulo resultado de una desesperante tiranía que viene no sé de dónde», anota el narrador, y remata con estas frases agrias, de obligada e inútil autocompasión: «Todo esto y todo lo que iré escribiendo es solo para decir nada y el resultado será, en último caso, muchas páginas llenas y un libro vacío».¹

Parece la pesadilla de un diletante, pero a Vicens no le interesaban las aventuras de taller literario. Al contrario, lo que siente el personaje es el deseo lúcido de construir una obra que merezca existir, a pesar de la palabrería generalizada. «Escritor es el que distribuye silencios y vacíos», dice por su parte Valeria Luiselli en *Papeles falsos*,² y en *Los ingrátidos* la imagen se concreta más, se vuelve infinitiva: «Generar una estructura llena de huecos para que siempre sea posible

1 *El libro vacío. Los años falsos*, México, FCE, 2004, p. 54.

2 México, Sexto Piso, 2010, p. 79.

llegar a la página, habitarla. Nunca meter más de la cuenta, nunca estofar, nunca amueblar ni adornar. Abrir puertas, ventanas. Abrir muros y tirarlos».³

La originalidad de *Papeles falsos*, por cierto, no está en los temas que aborda, sino en el modo de tratarlos, y aquí también vale otro cliché: como siempre sucede con los sujetos que viven intensamente la literatura, parece que los temas eligieran a Valeria Luiselli, que ella los encontrara de paso, como si de tanto pensar en algunas imágenes accediera, naturalmente, a un desarrollo, a una trama inminente. También es admirable la manera como baraja estos temas: de seguro el libro le debe su —por decirlo de algún modo— integridad a un cuidado proceso de montaje, pero los numerosos títulos y subtítulos nunca llegan a molestar: en lugar de interrumpir la lectura la acompañan, actúan como discretas señales de ruta.

3. *Papeles falsos* no prefigura una novela como *Los ingrátidos*, y sin embargo, después de leer ambas obras, persiste una coherencia y hasta parece —exagerando— que la novela fuera la versión ficcional del libro de ensayos. Hay una diferencia importante de grado, en todo caso. La ironía, por ejemplo, en la novela sigue siendo fina, pero de todos modos aumenta. La misma voz que en los ensayos susurra y escribe como para leerse a sí misma, en la novela se abre camino a través de una o de varias máscaras.

La protagonista de *Los ingrátidos* es una mujer joven que vive con su marido y sus dos hijos en una casa grande y vieja del DF. A veces se corta la luz o se va el agua o se tapa el baño. A veces un fantasma se pasea por las habitaciones y prende la estufa. A veces la mujer escribe con la mano izquierda porque la guagua necesita su mano derecha para dormir la siesta. Pero escribe más bien de noche, como ella dice hermosamente, «una novela silenciosa, para no despertar a los niños» (13). «Las novelas son de largo aliento», apunta la narradora, y más adelante: «Eso quieren los novelistas. Nadie sabe exactamente lo que significa pero todos dicen: largo aliento. Yo tengo una bebé y un niño mediano. No me dejan respirar. Todo lo que escribo es —tiene que ser— de corto aliento. Poco aire» (14). Lo del niño mediano es un chiste: es el hermano mayor, pero como todavía no es grande prefiere que lo llamen el niño mediano. Y el mediano también interrumpe a su madre, con sus innumerables hallazgos y preguntas, algunas verdaderamente difíciles de responder («¿Por qué los animales no pueden salir del zoológico ni tú de la casa, mamá?», 93).

También la interrumpe el marido, que de vez en cuando lee lo que ella escribe y se siente retratado, o bien rebusca, en la ficción, algún posible desmán en el pasado de su mujer. Porque ella escribe sobre sus días de libertad en Nueva York, cuando usaba minifaldas y pasaba el tiempo leyendo poemas y pernoctando

con amigos locos y raros, unos años de paseos, de búsquedas medio ociosas y sin embargo fundamentales.

Pero no se crea que *Los ingrátidos* es una mera novela de añoranzas o que su objetivo es denunciar el marasmo de la vida adulta o algo parecido. El tono de Valeria Luiselli es difícil de definir: en este libro hay mucho humor y una distancia exquisita que aumenta o decrece sin que sepamos preverlo. La novela avanza alternando el presente de pañales y transformers y el pasado neoyorquino de sexo casual, complicidades e imposturas. Trabajaba, entonces, como ayudante en una editorial que publicaba obras minoritarias de la literatura latinoamericana, aunque el gran sueño de su jefe era encontrar al nuevo Roberto Bolaño, por lo que la joven debía leer con ojo clínico a autores que, en todo caso, nunca se parecían lo suficiente a Bolaño. Es así como surge la figura del poeta Gilberto Owen, que de golpe se le vuelve una obsesión, y trata de venderlo inventando que Louis Zukofsky lo había traducido, y traduce ella misma los poemas de Owen, convirtiéndose, de este modo, en una falsificadora profesional. La novela da un inesperado y brillante giro hacia la voz de Owen, que empieza a invadirlo todo con sus peripecias. De pronto es más bien Owen quien cuenta o imagina la historia de la narradora y de paso acaba convenciéndonos de que somos fantasmas vagando por las estaciones de metro. Fantasmas que no asustan a nadie.

3 México, Sexto Piso, 2011, p. 20.

4. Si en *El libro vacío* el protagonista luchaba contra la palabrería o contra la tradición, *Los años falsos* escenifica el problema de la herencia. «Todos hemos venido a verme», dice Luis Alfonso al comienzo del relato (227) y hay dolor en esa frase, dolor e ironía: tiene diecinueve años pero la muerte de su padre lo ha convertido en un viejo, o en un tipo lamentable que replica, con fidelidad y cobardía, una vida ajena. Gracias a los amigos del finado, Luis Alfonso hereda el trabajo de su padre como asesor de un político que a poco andar se convierte en subsecretario, y que llegará tan alto como suelen llegar los que obedecen a los jefes y gritonean a los subordinados.

Luis Alfonso se llama igual que su padre y todo el mundo dice que el parecido físico es asombroso. Lo que no saben es que el hijo ensaya ante el espejo hasta los gestos de su padre, pues la repugnancia y la admiración se confunden al punto que ya no quiere vivir por sí mismo. Quiere ocupar un lugar seguro o bien desaparecer, quedarse él en el cementerio y permitir que el muerto vuelva a pasar los días bebiendo, jugando al dominó y durmiendo con Elena, la amante que, ya entregado por entero a la imitación, Luis Alfonso también hereda.

La novela muestra una clase política dispuesta a lo que sea con tal de enriquecerse y el drama del personaje es precisamente ese: que ha sido preparado para el oportunismo y la voracidad, y el deseo de ir contra la corriente no le sirve de nada, pues no tiene

fuerzas para ser algo más que esa caricatura que fue su padre. «Todos hemos venido a verme», piensa entonces, en el cementerio, adonde ha ido con su madre y sus hermanas para conmemorar el cuarto aniversario de esa muerte que él siente como propia: «Yo podría hablarte de lo que es estar allá abajo, contigo, en tu aparente muerte, y de lo que es estar aquí arriba, contigo, en mi aparente vida» (241).

Luis Alfonso no consigue un lugar propio, no trasciende la corrupción que lo inunda todo, mientras que la protagonista de *Los ingrátidos* es una desarraigada y cosmopolita que quiere multiplicarse, que anhela «el anonimato que conceden las muchas voces de la escritura» (34). Ella es a Pessoa lo que Luis Alfonso a Kafka, por así decirlo.

5. Es posible leer *Los años falsos* y *El libro vacío* como relatos íntimos, más bien reacios a dimensiones mayores, pero ese énfasis sería injusto, pues en los libros de Josefina Vicens la intimidad es una condena, el último y obligatorio refugio ante un mundo hecho pedazos. Los personajes quieren integrarse al mundo, pero el único modo que tienen de hacerlo es reconociendo su soledad radical. Los personajes de Valeria Luiselli están menos solos, o no están solos en lo absoluto, porque los acompaña la literatura, que quizás los salva paródicamente, o quizás más bien los salva la certeza de que finalmente sus vidas fragmentarias y fantasmales son *narrables*, aunque para ello haya

que ampliar el edificio literario y traficar con formas nuevas. Los libros de Vicens abordan la parálisis, la tentación del silencio y de la inmovilidad, mientras que en los de Luiselli adulterar los papeles y cambiar de identidad son casi condiciones de existencia.

«Hay personas que saben contar su vida como una secuencia de eventos que conducen a un destino», leemos hacia el final de *Los ingrátidos*: «Si les das una pluma, te escriben una novela aburridísima donde cada línea está ahí por un motivo: todo engarza, como en la cobija asfixiante que teje una abuela para su nieto» (124). Valeria Luiselli no es, desde luego, una de esas personas: no ha querido normalizar la novela, adecuarla a los modelos rutinarios, no ha querido aburrirnos ni aburrirse, porque adora las lagunas, las fallas, esos múltiples indicios que nos demuestran que hay muchas vidas en una vida, que morimos varias veces antes de verdaderamente morir, que nunca acabaremos de descifrar lo que nos sucede ni lo que somos. ■

El poeta y narrador Alejandro Zambra, profesor de la Escuela de Literatura Creativa UDP, ha publicado entre otros *Mudanza*, *Bonsái*, *Formas de volver a casa* y, recientemente, *Mis documentos*. Es doctor en literatura por la Universidad Católica de Chile.

Una lengua para Pretoria

Valeria Luiselli

Escribía el crítico Jean François Lyotard que la infancia no es un período de nuestra existencia que se acaba y pasa, sino un fantasma que atormenta eternamente nuestros discursos y nuestro lenguaje. Hace más o menos tres años escribí un texto sobre mi infancia en Pretoria para la revista mexicana *Letras Libres*. El texto, originalmente en español, estaba compuesto por una serie de viñetas no muy bien vinculadas, escritas con la premura de los encargos periodísticos, que servían fundamentalmente para esbozar una imagen de mi infancia en la Sudáfrica de los años noventa, en los primeros años del pos-*apartheid*. Siempre quise, después de eso, escribir una novela que, más que una *tranche de vie* propia, o una rebanada autobiográfica, fuera un retrato de una generación: la generación perdida, de los niños que crecieron en la Rainbow Nation de Nelson Mandela y que se hicieron adultos en la Sudáfrica desgajada de los gobiernos de Thabo Mbeki y Jacob Zuma.

Fracasé durante los siguientes dos años, tratando de encontrar el tono justo de una voz, el punto de vista que me permitiera la distancia exacta, las palabras precisas que articularan ese mundo que en mi infancia me había parecido un paraíso congelado en el tiempo y que más tarde se me había revelado simplemente como una historia normal, con final triste o incluso muy triste, como casi todas las historias que vale la pena contar.

Nunca se me ocurrió, sino hasta principios de este año, tratar de escribir esa novela en su lengua «natural». Había pasado cinco años escribiéndola en este español un poco raro –tal vez extraterritorial– que hablo desde que mi familia salió por primera vez de México en el 84, cuando yo tenía un año y medio. Pero nada funcionaba, nada enganchaba; había algo fundamentalmente absurdo en tratar de pensar en una generación de niños y adolescentes sudafricanos con esta voz de mexicana de clase media, ni fresa ni populachera, más chancera que chilanga, que creció hablando inglés en escuelas militares de Corea del Sur o de las excolonias africanas. Era imposible. Era como escribir un libro doblado.

En realidad no llegué yo sola a la conclusión tan evidente de que debía escribir esa novela, *Pretoria*, en inglés. O en inglés sudafricano, para ser más precisa. O, en mi recuerdo remoto y atravesado de nostalgias del inglés sudafricano, para ser –incluso– honesta. Fue gracias a mi traductora al inglés, una irlandesa brillante con quien intercambio correspondencia casi cotidianamente desde hace ya varios años, que decidí que valía la pena intentarlo.

A finales del 2012 mi traductora tradujo el texto que publiqué en *Letras Libres*, para mandarlo a una revista canadiense. Cuando leí su traducción me pareció que esa era la versión original, o más

cercana a algún original, y que la mía, aunque cronológicamente anterior, era una reescritura del texto a un *habla* demasiado ajena al mundo que retrataba. Yo tenía que escribir *Pretoria* en inglés. Una vez escrita, por mí, en inglés, podría más adelante reescribirla en español o pedirle a alguien que la tradujera. Lo importante es que había dado con el motivo por el cual no había funcionado nunca la novela, y era sencillo: no había encontrado un habla.

Digo un habla y no un lenguaje. No creo en la correspondencia cratilista entre el mundo y el lenguaje, en donde las palabras y las cosas tienen una relación unívoca y necesaria; y que me perdonen los filósofos alemanes y los alemanes filosóficos, pero tampoco creo que haya lenguas más adecuadas que otras para abordar temas específicos. Los idiomas no son círculos cerrados que expresan una visión del mundo única y fundamentalmente intraducible.

Sin embargo, cuando se trata del proceso tan difícil de recordar un mundo y tratar de volver a juntar sus pedazos para tejer un tapiz comprensible y sobre todo legible, hace falta ir más allá de las *imágenes* que conservamos de él. Hay que volver a las palabras exactas y al habla de las personas. Todo eso es traducible, a posteriori; pero no se puede recordar el pasado en traducción.

Nabokov, que era un maestro a la hora de evitar respuestas convencionales a preguntas convencionales, decía que no pensaba ni en ruso ni en inglés cuando escribía, sino en imágenes. Yo no creo que eso sea del todo posible, y mucho menos cuando se trata de escribir a partir de material de la memoria, pues aunque tal vez el oído absoluto para las voces humanas no exista —ya que el oído absoluto está relacionado con tonos y no con timbres— hay un componente lingüístico innegable tanto en nuestra autorrepresentación del mundo como en nuestro recuerdo de esa representación. Creo que era Santayana, ese brillante filósofo medio gringo medio español, quien decía que la lengua de una obra no es solo un *instrumento* sino una *fuerza*. Yo estoy de acuerdo: y creo además que todas las novelas cuentan siempre la historia de su propio uso de un lenguaje, de cómo abrevan de esa fuerza.

No creo en la correspondencia cratilista entre el mundo y el lenguaje, en donde las palabras y las cosas tienen una relación unívoca y necesaria; y que me perdonen los filósofos alemanes y los alemanes filosóficos, pero tampoco creo que haya lenguas más adecuadas que otras para abordar temas específicos.

Las novelas autobiográficas de Coetzee, para no ir muy lejos, son un ejemplo perfecto de cómo la historia propia es inevitablemente la historia de una lengua, o en su caso de dos. Coetzee creció hablando inglés y afrikaans, como es el caso de muchos bóeres en Sudáfrica. Su familia, de clase media blanca educada, optó por usar en casa el inglés, una lengua más global y culta que el provinciano afrikaans, como suelen decir los propios bóeres sobre su idioma. Coetzee escribe en una especie de primera-segunda lengua (tal vez como fue para Kafka el alemán). Aunque él mismo ha dicho alguna vez que su inglés no está circunscrito a ningún paisaje sociolingüístico en particular, es también profundamente alusivo: alude, como es el caso del español de Bolaño, a múltiples comunidades de habla inglesa, incluyendo por supuesto a la comunidad afrikaaner y su uso particular del inglés.

Escribir en inglés para un sudafricano bóer es un gesto político complejo, que no me voy a detener aquí a discutir demasiado. Sin embargo, para un hablante del español, me aventuro a proponer, escribir en inglés es un gesto que de inmediato parece arribista, inexplicable. Incomoda. Yo crecí hablando inglés, he escrito y publicado muchos textos cortos en inglés, ficción y no ficción, y mi escritura y vida académica ocurren fundamentalmente en inglés. Y sin embargo, hasta hace unos meses me parecía impensable escribir una novela en ese idioma. Tal vez se deba a que tengo tatuada en la conciencia el juicio de Turguénev que leí

Brodsky, en ruso, es un poeta conservador, apegado a la métrica regular y a la rima. (...) La poesía rusa, dice, no solo echa mano de la rima regular sino que está firmemente arraigada en ella; no es un recurso formal sino una especie de «vehículo» del espíritu eslavo.

una vez en un libro del crítico Gustavo Pérez-Firmat. Dice Turguénev en una carta: «El escritor que no escribe en su lengua materna es un cerdo y un ladrón». (Turguénev lo escribió en alemán y no en ruso, pero supongo que las cartas no contaban.) Tal vez por una especie de guadalupanismo muy arraigado, escribir en la lengua del imperio –aunque fuera en un inglés marginal, de las colonias africanas– me parecía o parece una traición: no sé si a la patria, a mi editorial, a mis lectores, o al mexicano que todos llevamos dentro. Será que así somos. Tal vez solo le vendemos el alma a las cosas que nos traicionan, sistemática o potencialmente, o para las cuales nuestra existencia resulta bastante ignorable: los países, las revistas, las editoriales, los idiomas. Pensándolo detenidamente, la lealtad a una lengua es un absurdo indefendible. La lealtad a una lengua es nacionalismo del peor tipo aplicado al lenguaje. Mejor ser leales a las personas, a la escritura, a uno mismo.

Joseph Brodsky, que decía que escribía sobre sus padres en inglés y no en ruso porque en ruso perpetuaría su condición de rehenes en un Estado que nunca los dejó salir de Rusia, describe el bilingüismo con una metáfora curiosa. El escritor bilingüe, dice, «está sentado en la cima de una montaña, mirando ambas pendientes». Esa metáfora, me parece, no es necesariamente muy cercana a la realidad, a menos que se ponga énfasis en la inclinación de las pendientes y en el hecho de que, por lo menos si eres escritor, las cimas de las montañas no son espacios amigables. Si el escritor bilingüe es comparable con un observador en la cima de una montaña, lo es en virtud

del vértigo y la consiguiente inmovilidad que le generaría verse en una situación así.

Pero, más allá de mi tal vez injusta y demasiado literal interpretación de la imagen de Brodsky, la metáfora no sirve porque en realidad no hay dos sino múltiples posibilidades para el escritor bilingüe; los dos lados de la montaña son en realidad muchísimos posibles caminos descendientes: el vértigo se multiplica. El escritor bilingüe puede vivir en dos realidades lingüísticas: escribiendo en ambos idiomas sin mezclarlos; puede, como los escritores latinos en Estados Unidos, tratar de habitar dos idiomas a la vez, en una especie de diglosia, mezclando sus aguas; puede, como tal vez haya sido el caso de Kafka, traer al segundo idioma ese no sé qué que quedan balbuciendo; es decir, puede dejar que estructuras de una lengua contaminen y enriquezcan a la otra, sin mezclar sus vocablos; y puede, también, como es el caso de Brodsky, reescribirse y traducirse a sí mismo.

Me quiero detener un rato en esto último, en el caso de las autotraducciones. A pesar de la larga y rica historia de la autotraducción (Chaucer, John Donne, sor Juana, Francis Bacon, Tomás Moro, Beckett, Nabokov, Pirandello, Calvino), hay a veces un aura de sospecha en torno de ella. Es conocida la sentencia de George Steiner en *Después de Babel*: los escritores son casi siempre malos traductores, sobre todo de sí mismos. Brodsky tenía pésima fama como traductor de sí mismo. Un crítico de la *New York Review of Books* se refirió a él alguna vez como a un gran poeta ruso, y un poeta menor de la lengua inglesa. Puede ser. A Brodsky, como a varios de sus contemporáneos (el caso más conocido es Nabokov), le obsesionaba la dificultad de la traducción del ruso al inglés y generalmente detestaba las versiones de su obra. Se autotradujo, aunque no lo decía tan abiertamente, porque le parecía que sus traductores gringos eran una bola de incompetentes.

Brodsky, en ruso, es un poeta conservador, apegado a la métrica regular y a la rima. El argumento que esgrimía contra sus traducciones del ruso al inglés era, precisamente, la intraducibilidad esencial del verso rimado y la métrica regular. La poesía rusa, dice, no solo echa mano de la

rima regular sino que está firmemente arraigada en ella; no es un recurso formal sino una especie de «vehículo» del espíritu eslavo. Dada la complejidad estructural del idioma, según Brodsky, la traducción de la poesía rusa al inglés siempre implica una simplificación y un empobrecimiento del texto. Lo irónico es que la obra poética de Brodsky no solo se tradujo prácticamente entera al inglés, sino que, como Nabokov, se encargó él mismo de traducirla. Y la solución de Brodsky al problema de la supuesta intraducibilidad del verso ruso fue, quizá predeciblemente, nabokoviana: ante la disyuntiva clásica entre la semántica y la fonética, prefirió favorecer la segunda. El resultado de esas traducciones en particular fue, en efecto, en muchos casos desastroso. Pero, para ser justos, contraejemplos de poemas geniales traducidos por él mismo abundan.

Se dirá que la poesía es un caso aparte y que en la prosa no existen tantas restricciones para la traducción o la autotraducción. Pero los ejemplos de supuestos fracasos de autotraducción en prosa también son muchos. Un caso icónico y contemporáneo es el de Cabrera Infante, que ha sido acusado de escribir en un inglés desarraigado de toda comunidad humana, un inglés que abusa de los juegos de palabras y se regodea en ambivalencias semánticas y trucos formales. John Updike, en su famosa reseña sobre la versión en inglés de *Tres tristes tigres*, dice de Cabrera Infante que tiene «poco tacto», donde el tacto es «la tensión y la economía que se imponen cuando el método y el material están estrechamente vinculados».

Tal vez el hecho de que la historia de las autotraducciones, sobre todo la más contemporánea, se cuente a veces (equivocadamente) como una historia de fracasos sucesivos se deba simplemente a que la crítica literaria ve con sospecha la existencia de dos «originales», donde uno es un poco más «original» que el otro. ¿Hay una diferencia esencial entre la autotraducción y la re-escritura de una lengua a otra? Parecería que sí. ¿O por qué, entonces, no se juzgan con la misma lupa los ensayos de Brodsky, escritos directamente en inglés? No se cuestionan en esos mismos términos las reescrituras de Beckett, las novelas de Conrad y Nabokov, los poemas de Gherasim Luca, para

Escribir en inglés para un sudafricano bóer es un gesto político complejo, que no me voy a detener aquí a discutir demasiado. Sin embargo, para un hablante del español, me aventuro a proponer, escribir en inglés es un gesto que de inmediato parece arribista, inexplicable.

no ir más allá del siglo XX. Es como si el hecho de que existieran dos versiones de lo mismo implicara una dicotomía, una necesidad de votar A o B. Parecería que la admiración que se le concede al escritor que escribe en una segunda o tercera lengua es proporcional a la sospecha que engendra el que decide moverse por sus propios medios entre dos lenguas.

No son siempre transparentes los motivos por los que un autor elige escribir en una segunda o tercera lengua, como sí lo son en el caso de Brodsky. Lo que es cierto es que a veces parece un poco inflada, incluso cursi, la retórica de los escritores bilingües sobre su condición. Acerca de sus distintas «versiones» de *Speak Memory*, primero en inglés y luego en ruso y de vuelta al inglés, Nabokov decía: «... me consolaba pensar que tales metamorfosis múltiples, comunes entre las mariposas, no habían sido probadas jamás por ningún ser humano». Samuel Beckett, a su vez, decía que su propia lengua, el inglés, le parecía «un velo que uno tiene que rasgar para poder alcanzar ciertas cosas, la nada que se encuentra detrás de ellas». Son extrañas estas declaraciones tan floridas, tal vez no tanto en Nabokov, pero sí en Beckett, maestro de la elegancia lacónica.

Una historia que me gusta, por su sencillez y ausencia de pretensiones, es la de la llegada de Joseph Conrad al inglés. Conrad llegó a esa lengua tarde y por azar. Sabía algo de griego, latín y alemán; hablaba un perfecto francés, y por supuesto polaco. A los veintidós años, todavía un poco

sin rumbo, desempleado y sin un centavo, recibe una carta de su tío Tadeo Bobrowski —que fue su guardián y a veces su «nana» desde que Conrad se quedó huérfano—, quien le dice:

¿Con que querías ser marinero? Pues ahora sé responsable de las consecuencias. Ya traicionaste mi confianza. Ahora ponte a trabajar en recuperarla; la vas a recuperar si te aplicas consistentemente en recomponerte.

Tres días después, acusando recibo del regaño, Conrad consiguió trabajo como marinero en el barco de sonoro nombre *The Skimmer of the Seas*; un *skimmer* es un pájaro acuático, pero el verbo *skim*, curiosamente, también quiere decir hojear. Ahí tuvo por primera vez contacto con el inglés. Escribe en sus diarios:

En mayo de ese mismo año hice tierra en Lowestoft; no conocía a nadie en Inglaterra. Mis primeras lecturas en inglés fueron del periódico *Standard*, y mi primera cercanía de oído con la lengua fue a través del habla de los pescadores, de constructores de barcos y de marineros de la costa este...

Conrad describe así a esos hablantes de inglés con los que tuvo ese primer contacto:

Mis maestros fueron hombres de las costas, de miradas firmes, brazos y piernas poderosos, y voces gentiles; hombres de muy pocas palabras, que por lo menos no estaban nunca vacías de significado.

El inglés de Conrad es un inglés efectivamente gentil, templado, económico. Solía explicar, además, que «si no hubiera escrito en inglés no habría escrito en absoluto». Cito:

Lo único que puedo exigir, después de todos esos años dedicados a practicar, con la angustia acumulada de las dudas, las imperfecciones, las vacilaciones de mi corazón, es el derecho a que me crean cuando digo que si no hubiera escrito en inglés no habría escrito en absoluto.

Creo que Coetzee tampoco habría escrito si no fuera porque encontró en el inglés una manera de distanciarse y a la vez acercarse a la realidad sudafricana. Suele expresarse muy críticamente, incluso a veces con extremo desdén, de Sudáfrica. Pero no así sobre el habla sudafricana; yo supongo que un buen escritor puede odiar absolutamente todo, excepto la o las lenguas que ha elegido para expresarse. Coetzee escribió, tras un período en Estados Unidos, sobre su relación con el habla de su infancia:

Lo que extrañaba era cierto vacío, tierra vacía, cielo vacío, al cual Sudáfrica me había acostumbrado. Lo que también extrañaba era el sonido de un lenguaje cuyos matices entendía. El habla en Tejas me parecía carente de matices; o, si los había, yo nos los estaba logrando oír.

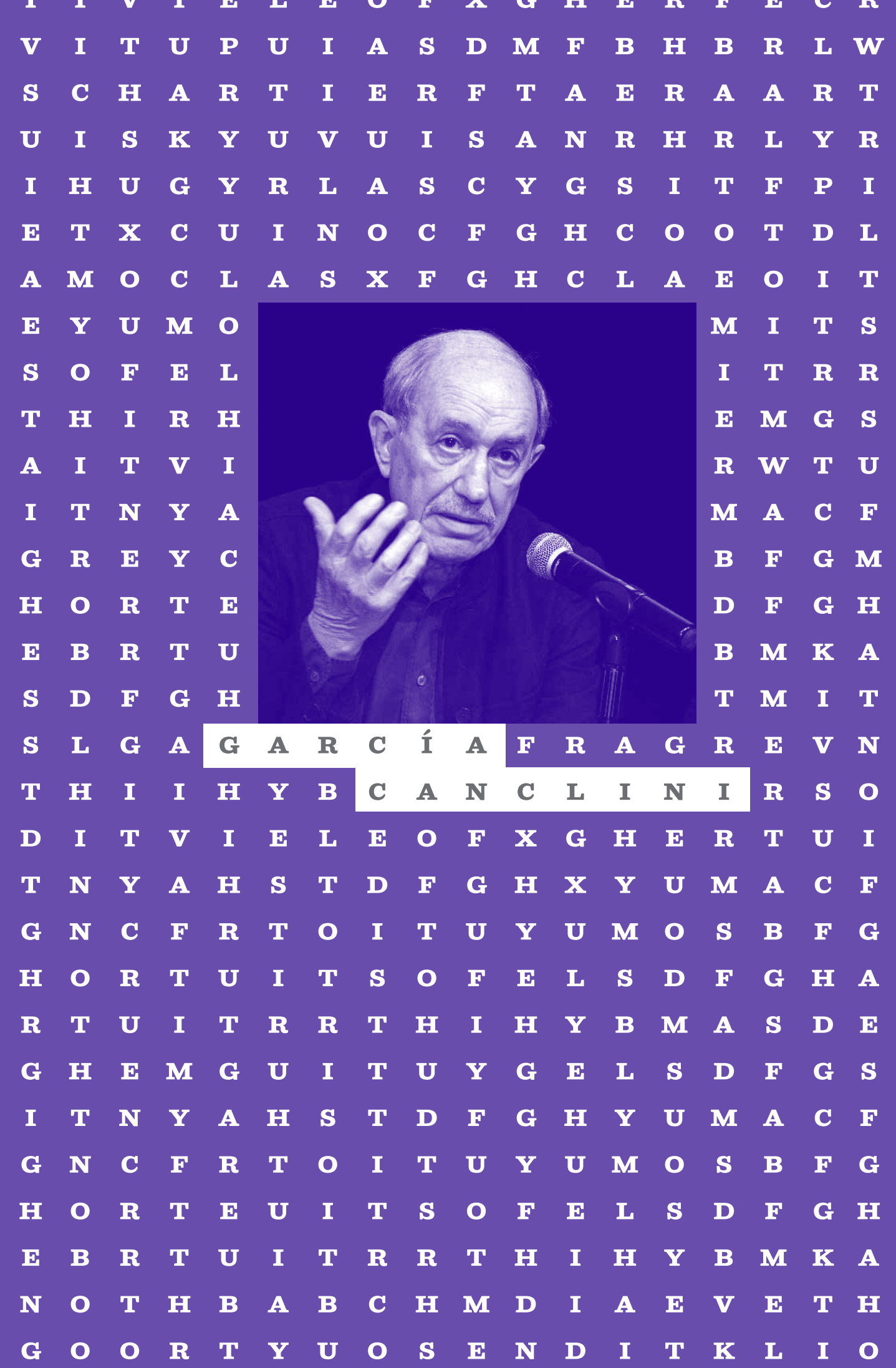
Coetzee era, de algún modo, un extranjero en el inglés al que migró cuando fue estudiante en Estados Unidos. No creo que sea casual que haya sido ahí, poco después de graduarse como lingüista en Tejas, que empezara a escribir su primera novela, *Dusklands*.

Voy a citar a otro crítico francés solo para llevarme la contraria. Decía Deleuze que un buen escritor es siempre un extranjero en el idioma en el que escribe. No sé si es solo retórica típica de esos filósofos del lenguaje tan ambiguos. Pero tal vez sea verdad que ciertas novelas son solo la historia de nuestro regreso, en calidad de extranjeros perpetuos, al habla fantasmagórica de la infancia.

*

A medida que empecé a escribir *Pretoria* en inglés entendí que la novela ni se trataba de mi infancia ni se trataba de una generación sudafricana. Se trataba, en todo caso, de mi experiencia de un habla. Yo creo que todo se puede escribir y todo se puede traducir. Lo que no se puede hacer es traducir a una lengua nuestra *relación* con la otra. **D**

La mexicana Valeria Luiselli, autora de los celebrados *Papeles falsos* y de *Los ingravidos*, termina su doctorado en Literatura en la Universidad de Columbia.



G A R Ç O N C A N C L I N I

Un referente ineludible

Martín Hopenhayn

Néstor García Canclini es inconfundiblemente latinoamericano, inconfundiblemente interdisciplinario, inconfundiblemente actual. Irrumpió con mucha fuerza en el escenario de la autorreflexión latinoamericana con *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* a principios de los noventa, si bien ya en la década anterior le había entrado de lleno a las investigaciones sobre culturas populares y cultura transnacional. La hibridación fue un concepto poderoso para salirles al paso a los residuos esencialistas del mestizaje, esa especie de argamasa étnico-cultural con la que se solía explicar la identidad latinoamericana. Néstor partió allí, o tal vez antes, un corte casi ontológico con lo que implica ser latinoamericano en una fase de globalización y diversificación de los contenidos que consumimos, de cambios crecientes en las condiciones de producción, circulación y apropiación de estos contenidos, de tránsito desde una estructura diacrónica de significados a una multifuncional sincronía de tiempos y espacios de consumo simbólico.

Creo que desde allí muchos miramos con especial atención, y también con pasión, la obra y el pensamiento de Néstor, sorprendidos por cómo, en su esfuerzo por escrutar la realidad latinoamericana, iba juntando piezas que secularmente habitaron compartimentos divorciados: así fue entrando sin miedo a poner en relación el consumo y la ciudadanía, la cultura y la economía, la estética y la tecnología.

Conjugó diversidad cultural con desigualdad social sin dejar que una fuese eufemismo de la otra. Conjugó mercantilización y producción de sentido sin caer en la tentación de fetichizar el segundo en manos de la primera. Puso como nadie los imaginarios en el marco de sus condiciones de producción y circulación.

Todo esto fue parte de una secuencia de libros que nosotros, lectores, fuimos devorando en la puerta del horno. Así, siguieron obras igualmente emblemáticas como *Consumidores y ciudadanos* a mediados de los noventa, *La globalización imaginada* con el cambio de milenio, *Diferentes, desiguales y desconectados* a mediados de la década pasada, y más recientemente libros que siguieron marcando fronteras en la reflexión de los nuevos tiempos, como *Lectores, espectadores e internautas*, y su reciente *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*.

Estamos frente a quien maneja, desde su formación académica, dos disciplinas distintas, como son la filosofía y la antropología. El antropólogo, y sobre todo el antropólogo cultural, trabaja con gente que habla, siente, produce significados, se vincula con otros, se apropia de los signos y los recrea. Está en terreno, sea este el del nuevo etnógrafo (de la posmodernidad), sea el que mira con ojo clínico una encuesta de opinión o una performance urbana, el que lee la contingencia viendo tras ella otro texto, el de las transformaciones culturales y la pugna por los sentidos. El filósofo junta

disciplinas, hace un trabajo de ida y vuelta entre onda corta y onda larga, el aquí y el universal, entre economía y subjetividad. Volviendo a sus *Culturas híbridas*, una de las virtudes de Néstor siempre es territorializar la reflexión, y luego, desde allí, darle proyección universal: en el caso de esta obra que tanto ha dado que hablar, las investigaciones sobre modos de apropiación de lo propio y ajeno y la representación estética de la cultura de frontera en la ciudad de Tijuana fueron el trampolín para una tesis que hasta hoy se discute, con sus detractores y sus adherentes, como es el de las hibridaciones culturales.

Así como territorializa el saber para luego expandirlo, en un camino permanente de ida y vuelta entre el caso y la tendencia, o entre el síntoma y el síndrome, o entre teoría y acontecimiento, así también vuelve siempre sobre la dialéctica territorialización y desterritorialización de América Latina en la era global, con renovadas lecturas. En esto creo que Néstor García Canclini ha sabido usar un instrumental teórico muy vasto y de manera heterodoxa, cruzando disciplinas y paradigmas, modelos y epistemes, para llegar a leer a América Latina como nadie en el cambio de milenio. Leerla en cómo se incorpora a la globalización tanto desde la perspectiva de los flujos de gentes (migraciones) como de los flujos de contenidos (con las industrias culturales) y de la conectividad, en el flujo de las industrias y del intercambio simbólico. Ha interpelado de

manera crítica la tradicional «episteme de la inclusión» basada sobre todo en el mundo del trabajo, para mostrar, sobre todo en su mirada sobre las nuevas generaciones, hasta dónde la idea misma de inclusión social está siendo reinventada desde la proliferación de nuevas identidades colectivas, a medias políticas, a medias sociales y a medias estéticas, y la centralidad de la comunicación a distancia para definir quiénes están dentro y quiénes fuera.

Recientemente ha encarnado su visión del mundo mosaico y fragmentario con un modo mosaico de representarlo, zapeando él mismo a este lector-espectador-internauta que «lee, ve, escucha y combina materiales diversos». Esto en un texto encarna la fragmentación en su propia textura, pero a la vez ilustra, precisamente en esta forma mosaica, la radical interdependencia (ni heterónoma ni autónoma, tal vez términos que debieran quedar en desuso) entre arte, tecnología, imaginarios, vida cotidiana, consumo, etc.

Desde este profuso bagaje discute con la sociología de izquierda (de Bourdieu a Rancière y los poscolonialistas), interpreta los catálogos de las exposiciones más innovadoras para escudriñar allí los signos de los tiempos, le toma el pulso a la juventud sin dejarse intimidar ni seducir del todo, junta las tablas estadísticas con las historias de vida, va y viene entre fronteras literales y metafóricas. Es un referente ineludible en estudios culturales, estudios sobre globalización y

cultura, nuevas tendencias en la plástica latinoamericana, en las industrias culturales y en las formas de operar con los nuevos soportes de tecnologías de información y comunicación.

Hoy interroga acerca del ser extranjero. ¿Es posible ser extranjero hoy? Sabemos, con base en su obra, que esta pregunta puede abordarse desde múltiples entradas: fronteras difusas en los flujos migratorios con más de treinta millones de hispanos en Estados Unidos, tecnologías que barren las otras fronteras, contenidos que se recrean en todas partes, referentes simbólicos y estéticos que oscilan entre la estandarización a escala global y la diferenciación continua, sistemas productivos con cadenas transnacionales de valor. Interrogarse por la exterioridad en un mundo que exacerba simultáneamente, y casi en un mismo movimiento, su energía centrípeta y centrífuga, y que tiende no solo a la inminencia sino también a la inmanencia, produce una atracción muy particular, porque también estamos todos nosotros incluidos en la reflexión que interroga sobre la posibilidad de ser, o de definirse, como extranjero. ¿Acaso no es, esta imposibilidad de la exterioridad o la extranjería, a la vez un rasgo ontológico y una contingencia de la globalización?

Escuchemos qué nos dice sobre estas y otras cosas Néstor García Canclini. ■

El chileno Martín Hopenhayn es filósofo. Investigador de la División de Desarrollo Social de la CEPAL, ha publicado diversos ensayos, entre ellos *Crítica de la razón irónica: de Sade a Jim Morrison*.

Cómo se volvió imposible ser extranjero

Néstor García Canclini

Quizás escucharon el cuento de un padre cubano que le pregunta a su hijo qué le gustaría ser cuando crezca, y el niño contesta: extranjero. Esa respuesta radical representa hoy la sensación de millones de exiliados que migran para librarse de gobiernos autoritarios, o ciudadanos descontentos con su sociedad, que buscan otro hogar o el alivio de no tener ninguno. Me interesa también hablar de una experiencia distinta que hoy se extiende, pienso en latinoamericanos que han rehecho su vida en España, Estados Unidos o México, y sienten ahora que los agobia el desempleo, el trato xenófobo o la violencia, y tampoco ven atractivo en regresar a sus naciones de origen o cambiar de destino su desarraigo; la frase que lo resume es: ya no hay dónde irse.

Una tercera experiencia sobre la imposibilidad de la extranjería se produce al vivir la comunicación en las redes; en la etapa utópica de las experiencias interculturales y con la expansión global de Internet, muchos imaginaron que las barreras fronterizas se caían y todos íbamos perteneciendo a una comunidad mundial; quienes temían abismarse en esa intercomunicación ilimitada constante podían resistirse a usar el teléfono móvil o subir el filtro de *spam* en sus correos electrónicos.

Déjenme contarles sobre mi aprehensión ante Internet en el comienzo. Me pareció que podía superarla cuando conocí cómo la encaraba Stuart Hall. No lo supe por él —cuando nos conocimos en aquella reunión de Stirling— sino por uno de sus amigos, tan íntimo que estaba entre aquellos a los que Stuart había dado su correo electrónico. Como esa restricción me pareció exagerada, yo decidí que mi lista se extendería a veinte y abrí mi cuenta en una ONG confidencial llamada «Laneta». En el grupo de interlocutores digitales no había ninguno de Ciudad de México: si estos querían comunicarse, que me llamaran por teléfono. Los que tuvieran urgencia y quedaran afuera de esa cuenta, podían usar el fax.

No estoy seguro de si ese coloquio de Stirling fue en 1999 o en 2000 pero supongamos que fue en el 99 para que parezcan ideas del siglo pasado. La presión de los internautas crecía y los adictos al papel no podíamos eludir las miradas compasivas. Llegó la catástrofe cuando dos años después fui invitado a un congreso mundial en Río de Janeiro, confiando a los organizadores mi mail y pidiendo a los asistentes que no lo agregaran a la documentación general. Dos semanas después comencé a recibir invitaciones para otros simposios, publicidad de hoteles cariocas y de Europa

del Este, avisos de que había heredado en países asiáticos. Me di cuenta de que me había exiliado sin moverme de mi casa, pero que era posible —como en los destierros geográficos— atenuar la pérdida disfrutando el nuevo paisaje; el territorio ampliado o difuso de la web no estaba habitado solo por usuarios del correo electrónico sino por dispositivos que desconocía y que se habían vuelto indispensables para escribir, editar o hacer en red lo que hasta entonces requería ir al banco, llenar a mano solicitudes para lo cercano y lo distante. Hasta había quienes proponían mudarse de la realidad a Second Life; que eso haya durado poco me hace creer que los cambios virtuales de vez en cuando aterrizan en algún tipo de sensatez.

¿Qué querrá decir sensatez? Esta oscilación cotidiana entre pertenecer a una comunidad mundial o retraernos en el universo más controlado de los amigos se va desvaneciendo. El crecimiento de nuestro poder de elección gracias a Internet se pone en duda cuando advertimos que interactuamos no solo como navegantes de la red sino como espías. La privacidad va esfumándose por la complicidad de los gobiernos y las empresas que dan a la vez servicios de comunicación y de vigilancia. Necesitamos volver a pensar, entonces, todo lo que la filosofía y las ciencias sociales y las constituciones de los países creían que era lo público y lo privado, la soberanía nacional y la soberanía de los sujetos modernos.

¿Qué significa habitar un mundo interconectado digitalmente donde cada vez es más difícil ser extranjero? Para responder es necesario tomar en cuenta al menos tres nociones desplegadas en la modernidad y la posmodernidad: la primera, la extranjería como pérdida de un territorio propio; la segunda, la experiencia de ser extranjero-nativo, o sea sentirse extraño en la propia sociedad; y la tercera, la experiencia de salirse de una ciudad o una nación que asfixia y elegir ser distinto o minoría en una sociedad o una lengua que nunca vamos a sentir enteramente propia.

Tenemos en primer lugar a los migrantes o exiliados geográficos que salen de su país natal por desempleo, privaciones económicas o persecución política. Es la parte de la extranjería más estudiada. Sabemos, por ejemplo, cuántos migrantes

de América Latina y el Caribe viven fuera de sus países: 57,5 millones, y de estos, 42,8 millones en Estados Unidos. Se conocen estadísticas precisas de los migrantes económicos y estimaciones variables de ilegales desplazados y refugiados. Los organismos institucionales, como es lógico, se ocupan principalmente de las migraciones forzadas, las situaciones de mayor desamparo y la trata de personas. Los movimientos de migrantes, sin embargo, dicen mucho sobre lo que está antes y después: la crisis de oportunidades, las persecuciones políticas e ideológicas, las violencias insoportables, la capacidad de los países para aprovechar el capital educativo, científico y técnico de su población, y por supuesto, la expulsión de migrantes o el modo de recibirlos evidencian la disposición de tratar con los diferentes. Aquí deseo proponer una reflexión más amplia sobre las condiciones ambivalentes de la extranjería en la contemporaneidad; partamos de algo que se percibe, de las formas más visibles de la migración y de lo que revelan las remesas. Conocemos la importancia de estos flujos financieros para los países que han perdido el diez a quince por ciento de su población, como Ecuador, México y Uruguay. México ha llegado a recibir veinticinco mil millones de dólares al año, destinados casi enteramente al sostenimiento de los hogares de esos migrantes en el país de origen. He sabido que la migración no es una decisión individual sino que es una estrategia familiar mandar al extranjero a varios miembros, casi siempre los más jóvenes. Las familias diversifican sus fuentes de ingreso y hacen posible que una parte del grupo familiar continúe en México, pero los migrantes no solo envían dinero sino también información, intercambian experiencias en las dos direcciones y establecen comunidades transnacionales fluidamente comunicadas. Se habla desde hace algunos años de las remesas culturales: además de mandar dinero de Estados Unidos, envían a sus familias —en México o en otros países latinoamericanos— equipos de música y video, televisores, aparatos electrodomésticos y ropa de moda. De México se llevan a California, Chicago y Nueva York: comida, música grabada y videos de fiestas. Como anota Lupe Arispe, de Estados Unidos se envían

bienes de prestigio y signos de éxito, emblemáticos de la alta modernidad; de México se llevan al norte objetos, mensajes de afectos representacionales, solidaridad y reafirmación comunitaria. En este intercambio se configuran prácticas biculturales, las remesas de ida y vuelta hacen ver que el destierro no es solo intemperie, se negocia lo que se adquiere y comparte.

En otras migraciones, aun en las de los migrantes bien recibidos, se nota que la negociación intercultural está cargada de ambivalencias. Tununa Mercado, escritora argentina que se exilió en México, analizó el significado de ese elogio paradójico dado por los mexicanos a quienes llegaban de Argentina: «No pareces argentino». Para ser aceptado había que diferenciar el estereotipo que identificaba a esa nacionalidad con altisonancia o soberbia, o sea, dice Mercado: «Aceptamos la reticencia y en ese fuero interno donde cada uno suele esconder la ambigüedad hicimos nuestras reglas de juego, que al incluirnos, nos excluían».

La segunda modalidad es la de quienes nos sentimos muchas veces extranjeros en nuestra propia sociedad. La forma lateral de esta extranjería es la de los indígenas o colonizados, a los que se les despoja de sus tierras y sus derechos, se les prohíbe el uso de su lengua, se hace una apropiación libre de los recursos de sus antecesores. Es el caso de pueblos originarios como los mapuche en Argentina y Chile, y de centenares de etnias americanas cuyas costumbres son subordinadas a leyes impuestas y ajenas. Ser exótico en su propia tierra, servir de entretenimiento para turistas, son algunos de los procedimientos que vuelven extraños a unos cincuenta millones de indígenas y unos ciento cincuenta millones de afroamericanos en América Latina.

Junto a estas formas antiguas, hallamos modos de extranjería generados por dislocamientos contemporáneos: el lenguaje ordinario nombra como migrantes a quienes tienen dificultad de pasar de lo analógico a lo digital, y como nativos a los niños y jóvenes formados en Internet. Así, son extranjeros los que ven transformarse su país al aumentar la gente con otras ropas y otros idiomas, o los que ya no pueden, debido a la violencia

Tununa Mercado analizó el significado de ese elogio paradójico dado por los mexicanos a quienes llegaban de Argentina: «No pareces argentino».

cotidiana, salir a las calles de noche y se ven obligados a dejar de usar algunas partes entrañables de su propia ciudad. Los veloces cambios en la interculturalidad, en las comunicaciones globalizadas, nos vuelven extranjeros no solo de los paisajes que eran propios para nosotros o nuestros padres: somos invitados, o presionados, a vivir en otras patrias. Nos atrae descargar música y películas de otras culturas que las difundidas por las tiendas de discos o las salas de cine, con lo que en parte se amplía el horizonte tradicional, pero a la vez se desdibujan las fronteras que nos daban certezas. ¿Qué distingue ahora la intimidad y lo público, el consumo legal y la piratería, los originales y las copias? Por eso importan las extranjerías no territoriales.

Extranjero no es solo el excluido de la lógica social, también el que tiene un secreto, el que sabe que existe otro modo de vida, o existió o podría existir; si es un extranjero en su propia sociedad, un extranjero nativo, sabe que hubo otras formas de trabajar, divertirse y comunicarse antes de que llegaran los turistas, las empresas transnacionales o los jóvenes que cambiaron los modos de conversar y de hacer. Una de las experiencias de extranjería perturbadoras respecto de lo propio es la del migrante que retorna a su país y, al hablar a sus connacionales con gestos o palabras que ya no se usan, escucha que le dicen: «Usted no es de aquí, ¿verdad?». La extranjería como conciencia de un desajuste, pérdida de la identidad que antes no reconocíamos. Podemos sentirnos extranjeros en nuestro propio país, tan solo porque nos movemos junto a otro extranjero o porque nos aplican una categoría con la que antes nunca nos identificamos. Podemos hablar, como lo hace Andrea Giunta, de *extranjerías situacionales*, situaciones que provienen de la mirada de los otros o que

nosotros mismos podemos activar convirtiéndonos en ciertas situaciones en extraños, buscando que los desajustes y las diferencias sean reconvertidos en tácticas y en estrategias para estar de otro modo. A través de actos creativos el orden se altera, estos choques y discordancias —como otras indecisiones del sentido— siempre estimularon el trabajo artístico especializado en todos los rodeos ocultos, y las poéticas podían pensarse como los actos que transmutan las conciencias culturales, geográficas o tecnológicas en fuerza innovadora. Vivir en el siglo XXI es circular por estas distancias, estas extrañezas. Descubrir este objetivo creativo de la extranjería lleva a experimentarla no solo como expulsión o pérdida sino también como deseo; lo comprobamos en varias épocas aunque su exaltación ocurrió en la temporada del nomadismo. En la modernidad predominaron las estéticas de la localización y el arraigo, el folclore celebraba el territorio, se complacía en el paisaje cultural inmediato, la formación de Estados y culturas nacionales amplió la escala de ese entorno como contenedor de las experiencias.

Llama la atención que hasta las rupturas con lo conocido y las búsquedas de formas inéditas en las artes fueron identificadas en la modernidad con apellidos nacionales, como el muralismo mexicano o el pop americano. Luego el posmodernismo declaró agotadas las naciones e imaginó que el cruce de fronteras era la condición normal de la humanidad; el mundo fue mirado como una sala de tránsito, muchos museos pasaron de ser registro de las culturas y artes de un país a lugares donde celebrar los cruces entre personas e imágenes distantes. Esa poética de lo transitorio sirvió para desentenderse de la obligación de representar identidades embalsamadas y dar resonancia a nuevos dramas, cambiaron las interrogantes del arte y de la antropología. Como escribía James Clifford: «La pregunta no sería de dónde es usted, sino de dónde viene y a dónde va». Esta perspectiva se volvió un cosmopolitismo abstracto cuando idealizó el poder deliberador de cualquier localización; mirar el mundo como si lo más habitual fuera mudarse se muestra exagerado cuando leemos informes como el de la Población en Desarrollo de la ONU, según el cual solo el

tres por ciento de la población vive fuera de sus países, o sea, en términos estadísticos, vivimos en un planeta de sedentarios.

En los últimos años aumentan otros modos de hablar artísticamente de los viajes y las migraciones, que no están interesados únicamente en el registro documental y en su sentido épico o dramático, sino que se ocupan también de experiencias de desplazamiento que tal vez sean más expresivas de la condición transterritorial de la época contemporánea. El deseo de ser extranjeros se presenta de maneras diferentes en los migrantes geográficos y en los extranjeros nativos, es distinto en quienes deben exiliarse perseguidos por una dictadura y por una parte de la sociedad que los juzga extraños, y en los que por razones semejantes permanecen en carácter de disidentes, exiliados internos, descalificados como ciudadanos, en un incilio. Por eso quienes regresan después de un largo tiempo se decepcionan al reinstalarse en su tierra de origen, y algunos comienzan a extrañar la ciudad donde vivieron como migrantes.

Las fronteras y los dislocamientos migratorios pueden analizarse como procesos económicos o socioculturales —como lo hacen los demógrafos, los antropólogos o los sociólogos— y también como procesos simbólicos que se expresan como metáforas y no solo con conceptos. Sabemos que la palabra metáfora significa en griego transporte, por lo tanto incluye los viajes, las migraciones y otros desplazamientos. Al comparar las representaciones científicas y las artísticas, surge la pregunta: ¿cuánto se puede decir sobre las migraciones a través de discursos científicos formados con conceptos unívocos, cifras y datos duros, y cuánto logran abarcar los lenguajes artísticos, cuya polisemia está conformada con metáforas? La oposición entre conceptos y metáforas persiste en los debates, pero puede vérsela ya como equivalente de la confrontación esquemática que en otros tiempos se hizo entre científicos y artistas. Las prácticas actuales entre unos y otros se acercan, también la gente de la ciencia usa metáforas, se mueve con aproximaciones y compute con teorías dispares queriendo comprobar cuál tiene mayor razón explicativa. Los artistas, por su

lado, manejan conceptos y organizan intelectualmente sus representaciones de lo real, convierten sus situaciones en lenguaje, las comunican y las contrastan con experiencia social impartida por la epistemología y la ciencia, tal como se intercepta el movimiento por el cual el lenguaje gana dinamismo y significación gracias a las metáforas, con el movimiento que busca precisar el sentido en un concepto. Quizás las diferencias entre científicos y artistas aparecen más bien en los criterios de evaluación y en las exigencias de legitimidad de sus trabajos; al que hace ciencia le interesa construir conocimientos en relación con referentes empíricamente observables, en tanto que al artista, más que la producción del saber, le atrae gestionar la incertidumbre, la sensibilidad y la imaginación.

¿Por qué es interesante la discusión sobre lenguajes conceptuales y metafóricos? En primer lugar, la migración implica un modo radical de experimentar la incertidumbre y del paso de una manera de nombrar y decir a otra. Esta discontinuidad es mayor si al ir a otro país cambia la lengua, pero ocurre también al pasar a otra sociedad que habla el mismo idioma con modulaciones distintas. La interacción entre descripciones científicas, definiciones conceptuales y reelaboraciones metafóricas de las migraciones nos lleva a interrogarnos sobre cuáles son los recursos visuales y literarios para aludir a las maneras menos evidentes de ser extranjero frente a los nativos, indocumentado entre ciudadanos, letrado frente a los internautas digitales. Si lo que caracteriza la condición de extranjero son los desacomodos entre escenarios y representaciones, no hay un lenguaje ni un género más apropiado, sino que hay problemas de relación entre lenguajes, vacilaciones en la traducción. Puede haber un momento épico en la representación y el imaginario artístico; por otra parte, los tropiezos con el conocimiento recíproco incitan a veces a elegir el melodrama, pero en un mundo en el que se es raro, el poder no podría ser completamente monopolístico ni el sufrimiento existir sin negociación y solidaridad. Los movimientos ambivalentes de un lado y otro son propicios para ensayar modos más complejos, menos polares de alumbrar la interculturalidad.

Son extranjeros los que ven transformarse su país (...) o los que ya no pueden, debido a la violencia cotidiana, salir a las calles de noche y se ven obligados a dejar de usar algunas partes entrañables de su propia ciudad.

La pregunta es: ¿cómo comunicar lo que unos dicen de una manera y otros de otra? En sociedades laicas, en un mundo plural, es posible concebir todas las obras culturales, todos los espacios y circuitos como borradores, como tentativas de decir. Lo laico tiende a alinear historias extranjeras en una sola; el melodrama en cambio, como dice Martín Barbero, «escenifica la discordancia de los afectos y la dificultad de reconocer al otro, pero busca un desenlace donde los hijos encuentren a sus padres, los extraños desaparezcan o se arrepientan y se integren». La experiencia de la traducción, en tanto, tiene que ver con lo que se puede comunicar, y con los irreductibles silencios; el migrante, incluso en los sectores menos instruidos, es siempre un traductor, o sea el que hace constantemente de mediador entre su lugar de origen y su cultura adoptiva, vive la experiencia de lo que puede o no decirse en otra lengua. Pero como observa Paul Ricoeur, «además de la traducción lograda y de la experiencia, es la búsqueda de decir algo equivalente, de cómo decirlo de otro modo». Una de las formas de hacerlo es recurrir a las metáforas y también con los conceptos, aun los filosóficos o los científicos, si recordamos con Mieke Bal que «los conceptos viajan entre disciplinas, épocas y comunidades académicas dispersas, los conceptos se parecen a las metáforas». Y también dice Mieke Bal que «los conceptos son puntos flexibles de coincidencia, sedes de debate, estrategias provisionales para conversar, colaborar o pelearnos con cierta coherencia».

Descubrimos que podemos ser extranjeros en nuestra propia sociedad cuando ante un connacional nos preguntamos: ¿qué quiso decir? Al relativizar las extranjerías territoriales y

Una de las experiencias de extranjería perturbadoras es la del migrante que retorna a su país y, al hablar a sus connacionales con gestos o palabras que ya no se usan, escucha que le dicen: «Usted no es de aquí, ¿verdad?».

transnacionales no quise disminuir su importancia para el trabajo artístico, más bien busqué destacar otros modos de ser migrante y extranjero, generado por dispositivos que desestabilizan lo propio y lo extraño, la inclusión y la exclusión que ocurren tanto en el entorno inmediato como en las redes globalizadas. Ya vimos que atravesar el mundo o recorrer la propia ciudad pueden ser modos igualmente intensos y desafiantes de viajar, un arte y un saber que nos vuelven sensibles a lo extranjero, a cómo tratar con lo intraducible o con lo que a veces podemos decirnos.

Dimos este rodeo por las formas de ser extranjero para llegar a las dos preocupaciones anunciadas al comienzo: la comunicación globalizada mediante Internet conduce a una comunidad mundial, donde la circulación difusa por las redes anulará la pertenencia. El recorrido por las disparas figuras de la extranjería hace evidente que ser extranjero puede ser un castigo y también un derecho; este modo de habitar como extraño no se limita al tres por ciento de los migrantes desplazados; ser extranjero, aun sin salir del propio país, tiene que ver con el intento de homogeneizar, de las evangelizaciones forzadas, de los estados nacionales o de las industrias culturales, que no han clausurado la diversidad.

Retomo lo que analizamos sobre la manera de desempeñarse como extranjero, para captar esta época en que pareciera que ya no podemos serlo. En el tiempo de las identidades nítidamente diferenciadas, nacionales, étnicas, predominaron dos modos de ser extranjero: el impuesto o discriminatorio, y el emancipador. En el primer sentido, ser extranjero era no ser nativo o haber llegado

tarde y nunca sentirse totalmente aceptado; el deseo solía ser integrarse. En el segundo sentido la extranjería era una elección, el abandono de un país en el que uno se sentía incómodo e incomodaba a los demás, como dice Berger. El deseo aquí era irse y, más que integrarse, conquistar un espacio distinto que pudiera experimentarse con confort y libertad. La novedad contemporánea es no poder ser extranjero, al menos en el sentido que fue practicado por la mayoría, encontrando algún tipo de equilibrio entre no pertenecer completamente y construirse el propio lugar. Para ser extranjero se necesita, además de la diferencia, intimidad. En un mundo donde nuestra vida privada se almacena para ser usada comercial y políticamente, no importa tanto la diferencia como la información sobre lo que imaginábamos que nos hacía diferentes, y que se ordena para agruparnos con sus alimentos, películas y mensajes políticos. Rafael Argullol cuenta que descubrió la abolición de la intimidad cuando fue a comprar un coche y se preocupó por la altura del volante; el vendedor miró la pantalla de su computadora y le explicó que la altura era adaptable, «como usted mide metro ochenta y siete». «¿Cómo sabe mi estatura?», «Lo dice aquí»; Argullol pidió ver qué más decía en la computadora de la agencia donde nunca había estado y comprobó que había mucha información privada, como que había tenido una operación. El empleado no pudo más que balbucear que no se trataba de un asunto de la oficina sino de la empresa multinacional y que estaban los datos de cualquiera, porque todos eran hipotéticos clientes.

No podemos ser extranjeros si somos clientes sospechosos, espiados para adaptar lo que podrían vendernos y lo que deberíamos pensar. ¿Lo logrará el espionaje universal, las alianzas poderosas de Estados Unidos o China con Microsoft, Google y Yahoo? La sistematización de datos no es sinónimo de uniformización, los vastos archivos globales interconectan diferencias sociales y culturales, pero no logran disolverlas. Esta diversidad sigue requiriendo, más allá de la captura informática, la flexible etnografía de los movimientos de insatisfacción con rostros distintos. Pese al aumento de la vigilancia política no

se pudo impedir la caída del muro de Berlín ni de las Torres Gemelas, ni las revueltas árabes ni los movimientos de protesta de 2013 en ochenta ciudades brasileñas. Tampoco se puede entender estas irrupciones sorprendentes sobreestimando el poder de los celulares y de las redes digitales. Los movimientos de indignación pueden convocar mediante Internet pero no nacen en las redes de comunicación, surgen en las sociedades, en juegos de inclusión y exclusión, de pertenencias múltiples y extranjerías dispersas, con el control de millones de correos electrónicos, chats y video-llamadas que les proporcionan diariamente las empresas gestoras de la web y que así consiguen, raras veces, desmontar una conspiración, saber lo que piensan periodistas y líderes sociales, aunque no lo publiquen. Pero no lograron anticiparse a las revelaciones de Juliana Sanch ni de Edward Snowden ni pueden diseñar electrónicamente una sociedad donde nadie desee el procomún, o sea el acceso compartido a la información. Hoy existen más espías con mayor capacidad para entrometerse en la vida de millones de ciudadanos de muchas sociedades que en cualquier época, pero no basta la censura y la represión para volverse dueños de las redes en línea y de las redes presenciales. Si esta época paranoica puede tanto por lo que se dice como por lo que se espía, es bueno recordar que así como no toda experiencia puede ser dicha, tampoco puede ser arruinada enteramente.

La resonancia significativa es la que aparece entre el tiempo largo de las instituciones con sus archivos de investigación y la duración corta de los movimientos disidentes y sus redes comunicacionales. Los acervos constitucionales consolidan las estructuras, las redes de insurrección, generan acontecimientos discontinuos. No tengo posibilidad de recordar aquí lo que se ha estudiado sobre los acontecimientos en los años sesenta y setenta durante el auge del estructuralismo, pero señalo la más reciente idealización del acontecimiento a propósito de la aplicación indiscriminada de la misma metáfora a la primavera árabe, la primavera de los indignados españoles o la más reciente en Brasil. Porque, pese a las diferencias entre esas supuestas primaveras, todas son tentativas de no

Hoy existen más espías con mayor capacidad para entrometerse en la vida de millones de ciudadanos de muchas sociedades que en cualquier época, pero no basta la censura y la represión para volverse dueños de las redes en línea y de las redes presenciales.

tener que irse del propio país ni sentir que no hay adónde irse. Para afianzarse, estos insurrectos usan lo que puede cambiarse en un territorio que quieren sentir propio, vale decir, reconocer su diversidad para no reincidir en la ilusión fantaseada por las utopías de Internet. En este sentido, el sentimiento de ser extraño del orden vigente puede volverse más eficaz si admiten las distancias entre unas y otras indignaciones, a fin de encontrar las solidaridades posibles. No obstante las diferencias, me gustaría destacar uno de los rasgos compartidos por estos movimientos, la insistencia en reivindicar lo público, lo que debe ser común y accesible a todos: en Egipto, defender plazas emblemáticas para que no sean convertidas en centros comerciales; en Chile, la educación gratuita y de calidad; en regiones indígenas, las formas comunitarias de apropiación y gestión de los bienes naturales y sociales. Junto a estas defensas de lo público, local o nacional, avanza internacionalmente lo llamado procomún, como modelo social basado en la colaboración en red como acervo de productos culturales, herramientas para producirlos y ponerlos a libre disposición de quienes quieran usarlos; en el norte de Europa se organizan los llamados partidos piratas, y en los movimientos de indignación o protesta de Estados Unidos, España, Italia y países latinoamericanos, se aprende compartiendo y creando colectivamente.

En estudios que hemos hecho en los últimos dos años en México y Madrid sobre jóvenes creativos y sobre las estrategias que usan los artistas visuales o los músicos con esta noción de procomún,

vemos que la construcción de obras o contenidos en red pone en interacción a autores y receptores saltándose muchos momentos de intermediación y de los agentes o empresas que se apropiaban de los beneficios al controlar la circulación. En estos campos artísticos, de editores independientes, de agentes de música, se instala la idea de procomún, según la cual los saberes no se adquieren solo en las instituciones educativas ni en los cursos empresariales, sino también de forma autodidacta en intercambio con amigos, compañeros de trabajo o estudio, y aun con desconocidos a los que se llega por las redes para indagar cómo se puede resolver un problema o recoger otras opiniones. Se aprende compartiendo y creando colectivamente, como dice una entrevistada de Madrid, Margarita: «Nos es legado un mundo en el que lo más que voy a tener va a ser una habitación, vale; nunca tener un trabajo fijo, vale; nunca tener jubilación, vale, pero quiero estar conectada, quiero tener acceso a la cultura porque la cultura es abundante y como es abundante no me apliques ahí una escasez artificial, y ahí hay una lucha que no tiene expresión ideológica de izquierdas ni de derechas, va por otra galaxia». El concepto de procomún como acervo de productos culturales y herramientas para producirlos y ponerlos a libre disposición de quienes deseen usarlos da un vocablo más para designar a este tipo de actores que estamos describiendo, los *hackers*, que no son como a veces se supone los espías que asaltan páginas ocultas, sino quienes en nombre de una ética de compartir y cooperar propician la información libre, el acceso ilimitado, la descentralización de la creatividad. Cuando el *hacker* se vuelve militante hablamos de hacktivista, a diferencia del *blogger*, dice la misma Margarita: este quiere poner su foto, mientras que el *hacker* siempre ha ido por la vida con seudónimos. En sus manifestaciones radicales se organizan en grupos como Anonymous pero también entran a lugares con estructuras más institucionalizadas como la tabaquera de Madrid, o en otros casos irradian una discusión radical sobre los vínculos entre lo público y lo privado, la circulación del conocimiento y la creatividad, la gestión de la propiedad intelectual.

Para finalizar, sentirse extranjero respecto de los órdenes injustos es el primer paso para poder habitar mejor; aprender que pese a las interconexiones globalizadas seguimos siendo distintos es requisito para no engañarnos con la épica de los acontecimientos de las manifestaciones de protestas en las calles y en la web, y reducir el riesgo de que al final nos trague el drama callado de las estructuras siempre dispuestas a autorreproducirse. La interculturalidad crítica es hoy, por eso, un componente clave en la renovación de lo público, del sentido de lo común, una alianza entre lo propio y lo extraño. Lograremos que sea algo más que irrupciones si vamos construyendo un argumento, o como escribió Marcelo Cohen, historias que produzcan más futuro que indignación. ■

El argentino Nestor García Canclini es antropólogo cultural, y su ensayo *Culturas híbridas* ha sido uno de sus trabajos más influyentes.



T H I R L W E L L

El susurro y el rumor de la lectura

Rodrigo Rojas

El silencio no es un paréntesis o un interregno en la normalidad ruidosa o musical. Es una condición, una posibilidad necesaria para que algo sea escuchado. Aunque en una ciudad grande como Santiago no podamos acceder al silencio, sabemos que existe y gracias a este concepto es que podemos acercarnos al significado de una palabra. Sin el silencio la palabra misma se pierde; la voz sería tan solo otro ruido. Por eso no es un estado pasivo ni receptivo, todo lo contrario, el silencio es una acción que dota de propósito al resto. Una persona silenciosa manifiesta un deseo renunciando a un ejercicio sutil de censura. Permite que el otro se despliegue, que sea más pleno, deseoso y deseable. Sin embargo, ¿qué sucede cuando efectivamente hay silencio pero no se pueden acallar las voces interiores, qué sucede con la vociferación interna, los coros de la cabeza? ¿Qué sucede si en silencio absoluto escuchamos las voces de la novela que leemos, qué tipo de silencio podemos añorar frente al parloteo de los personajes? Aquí, en este preciso momento, entra en escena Adam Thirlwell. A continuación intentaré desarrollar una idea muy simple, una hipótesis que lo presenta en un registro cercano al silencio, pero solo cercano, porque como buen narrador nunca llegará a estar completamente callado.

Adam Thirlwell es un inglés nacido en el año 1978 y, al igual que sus compatriotas nacidos en 1700 o en 1989, no estudió en la universidad. No, porque quien va a Oxford como lo hizo Thirlwell

lo hace para leer. Así pasó con insignes oxonianos como el rey Abdula II de Jordania, que leyó sobre el Medio Oriente durante un año, o con Lawrence de Arabia, que leyó historia durante cuatro. Thirlwell por su parte leyó inglés y aparentemente lo hizo de forma particular, estoy tentado de llamarlo de una forma estrambótica, porque al menos eso opinan con sorna sus detractores y coinciden en ello sus lectores, pero estos últimos lo hacen con goce. Ha publicado hasta ahora dos novelas, *Política* y *La huida*, un libro sobre novelas que se titula *Miss Herbert* y recientemente editó *Multiples: 12 Stories in 18 Languages by 61 Authors*, en el que se reúnen doce relatos traducidos y retraducidos a dieciocho lenguas por escritores que nada saben acerca del origen del relato.

En una reseña de este último libro el diario *The Observer* lo calificó como una sucesión de susurros chinos. El crítico habla de un susurro para identificar ese «algo» que permanece, aquello que logra traspasar una y otra vez las fronteras lingüísticas y culturales. De alguna manera se trata de un libro que tiene una confianza incommensurable en el lenguaje, puesto que centra su apuesta en lo que los teóricos de la traducción deciden no ver. Desde Steiner, Benjamin, Barthes y Derrida, la reflexión en torno a la traducción se ha centrado en lo que no llega al lector, lo que se pierde, aquello que se traiciona en la reescritura. La teoría se centra en el miembro ausente o cercenado, como

cualquiera de nosotros, al tener al frente a un hombre al que le falta una mano, lo definiría por aquello que no tiene, llamándolo manco. Al contrario, en opinión del crítico *Multiples* logra sostener al menos un susurro que se transmite en dieciocho lenguas, por lo tanto, sería un libro que mira al hombre y lo sigue llamando hombre así sea si en el proceso de la traducción le sacaron manos, pies y boca reemplazándolos por otros, aunque el resultado sea un palimpsesto de razas en un solo cuerpo: piel olivácea zurcida a piel rosada, piel cetrina a piel roja, etc. Un ejercicio notable que cree en un lenguaje que lleva en sí algo que es más antiguo, un lenguaje que tiene un significado quizás anterior al depósito racional de las palabras en diccionarios. En Chile, para simplificarnos las cosas, como somos tan creyentes como herejes a la vez, llamaríamos a ese hombre un imbunche, pero por cierto nosotros vamos a la universidad a estudiar: pocos pueden ser sinceros sobre esos años de formación confesando que en realidad uno quisiera solo echarse a leer en vez de estudiar, tratando de desenmadejar esa hebra detrás de un relato, como lo hace Thirlwell en la edición de *Multiples*, que busca el susurro que lleva de una lengua escrita a otra y finalmente a la carnosa oralidad. Pero son sutilezas y por eso se les puede llamar susurro, porque al leer no se les escucha a primera vista.

Hablamos de una lectura particular y sugerí llamarle estrambótica, no porque sea irregular y

sin orden sino porque tiene cierta tendencia a la extravagancia, lo que en ningún momento debe interpretarse como una objeción, porque hoy, en un mundo de inmediatez, individualista y pragmático la extravagancia es un gesto no gratuito sino que generoso con el tiempo y con la inteligencia. Lo estrambótico que quisiera resaltar es la figura del lector acompañante, especialmente en *Política*, su primera novela. En ella avanzamos en una trama de amantes inexpertos y torpes y nunca llegamos a la acepción literal de su título; no es una novela de *tories*, laboristas y liberales, sino de cuerpos que exploran otros cuerpos y en el proceso se definen, mientras uno, como lector, escucha de vez en cuando el susurro de ese otro lector que lo acompaña. No es la voz del narrador en primera, en tercera persona o siquiera en reversa, tampoco es la voz del autor como persona o como dispositivo, es la voz de otro lector y punto. Este se encuentra cerca de la trama, pero no es un miembro del reparto. Es la voz que hace un aparte, los ojos que nos acompañan mientras vemos lo que los personajes no ven, como cuando en *Hamlet* todos sabemos que es Polonio quien se esconde tras la cortina y escuchamos ese susurro o, más sutil aun, tan solo un gesto, que se toma la cabeza antes de que le entre el sablazo al mirón de Polonio. Otras veces es un lector más activo, porque ya leyó la novela y leyó también todos los textos que le dieron forma por influencia y es algo impertinente, apela a nuestra ansiedad y

muy bajo nos dice al oído en la mitad de la película algo así:

«Voy a dejar esto absolutamente claro. Anjali y Ana se han besado, pero no han hecho nada más que sea sexual. Sin embargo tendrán sexo más adelante. Prometo que sí, y cuando lo hagan te lo voy a decir, pero tendrás que esperar, mientras tanto puedes suponer que se acercan cada vez más a la intimidad».

Varios le pegarían un codazo a ese lector acompañante, pero no creo que alguien realmente llegue a ese tipo de irritación, porque sus intervenciones son oportunas, marcan el silencio activo, le dan un propósito, lo impulsan a uno a escuchar dentro de la lectura. En otras palabras, es un susurro que conmina hacia el silencio expectante, al deseo que drena también sobre los personajes y sobre la obra e incluso, y no exagero, ese deseo sale del libro y salpica al crítico artero, al editor y a otros. Esto último, para que me crean, lo pueden consultar con Adam Mars Jones, que no retiene ningún dardo venenoso cuando reseña *Miss Herbert*, publicación que en 2007 ganó el premio Somerset Maugham. Ese mismo año, en noviembre, seguramente impulsado por el éxito del libro, lo insulta primorosamente por la libertad literaria de la trama que enreda a Flaubert con una compañía de autores que solo son contemporáneos o más bien vecinos en la propia cabeza de Thirlwell: primero lo llama encantador, y luego justifica el adjetivo diciendo que Thirlwell es de los pocos capaces de engatusar a los herederos de Nabokov

para que le permitan traducir *Mademoiselle O*, jamás traducida al inglés. Después lo acusa de haber seducido a los diagramadores del libro, y al departamento completo de diseño, con lo que consiguió un «nivel inusual de colaboración» para dar con este libro «monumentalmente perturbador». Les aseguro que ninguno de estos adjetivos es mío. Solo presento este juicio como evidencia del deseo que gatilla el silencio o el susurro que prevalece. Un deseo que sale de la prosa y, si le creemos a la reseña, arrastra pecaminosamente a toda la industria editorial. En el caso de *Miss Herbert* ese silencio consiste en que se trata de una novela invertida, un relato con sus costuras y enmiendas a la vista, que exhibe lo que el oficio de escritor oculta y calla. Aquí nuevamente en la lectura escuchamos el silencio. Solo por goce permítanme abrochar esa aseveración con otra cita de Mars Jones, el crítico seducido: «[Thirlwell] es un niño que escucha cómo le habla su oso de peluche, así esta novela le habla a su autor». Como ven, nuevamente nos remite al silencio con todas sus voces interiores.

El susurro viene de la propia escritura, surge de la lectura, como sucede con el mar que nos llega por medio de una caracola vacía pegada a nuestra oreja, y se diferencia del rumor, del murmullo, que es exterior a la experiencia individual con el libro. Este último tiene que ver con la relación colectiva que se desarrolla con un autor en particular. De alguna manera este rumor es evidencia de una obra

maestra, aunque para escucharlo no sea necesaria la experiencia directa de la lectura. De ello se han hecho algo así como escuelas literarias. Por ejemplo, Thirlwell, autor de dos novelas y de un libro sobre el arte de la novela, confesará que antes de escribir esos libros nunca leyó a Proust, pero que se alimentó de la lectura colectiva, la experiencia de otros o bien de lo que los demás comentaban acerca de ese autor. Ese es el rumor, un silencio que no está en la escritura propiamente tal, pero que es parte de un eco murmurante que pertenece a la experiencia colectiva de la obra. Rumor que emiten los lectores que nos preceden y que es un silencio venerante que nos permite conocer un objeto, una idea, como el mundo proustiano, sin haber entrado aún en contacto con este. Nos prepara madurando nuestro deseo y nuestra memoria, porque entra en ella incluso antes que la experiencia individual. Ese rumor nos precede y entonces, cuando finalmente llegamos en la lectura a una taza de té, nosotros también, ahora acompañados, mojamos nuestra propia magdalena. **D**

Rodrigo Rojas, poeta y traductor, autor del poemario *Grand Central*, entre otros, dirigió por nueve años la Escuela de Literatura Creativa de la UDP.

Proust + Picasso = ?

Adam Thirlwell

1 La primera vez que tuve noticia de que un novelista llamado Marcel Proust había existido fue a través de una serie de tres libros de tapa dura azul y blanco, que descansaban en la estantería más alta del librero de la pieza de mis padres: en ese librero estaban los libros franceses, que por ello tenían un atractivo sutil –volumenes de tamaño inusual, con sus páginas tostadas, grumosas y gruesas–, y en particular estaba la estantería con libros de Marcel Proust. Nunca los leí. Los observaba. Eran los protegidos de mi padre; a mi madre no le gustaban, o bien no los había leído. Representaban, por ello, una procedencia austera. Proust estaba reservado. No aspiraba más a leer a Proust que a aprender chelo o entrar en un monasterio. Simplemente me gustaba que esos libros estuvieran ahí. Al lado de esas tapas duras, blanco y azul, había otros libros relacionados que mi padre había juntado: porque este libro parecía venir con otros que le acompañaban, una serie de ensayos, una biografía, un guión de cine. Y como, en general, mi madre era la lectora obsesiva, estaba aun más intrigado por esta investigación privada de mi padre. Proust, se entiende, era un autor seductor. Si tuviera que hacer un retrato de Proust, sería algo así como un bigote, en sepia, en el que una variedad de prendas de vestir

y ademanes se fueran desplazando como el rocío que el viento levanta del mar, o como diálogos contenidos en burbujas.

Proust era una nube. Y es muy fácil entrar en una nube sin entrar en ella.

Los años, como se suele decir, pasaron. Leí textos que mencionaban la obra de Proust, que la discutían con avidez, libros de Roland Barthes y de Gilles Deleuze y de Samuel Beckett y de otros gigantes de la teoría. Sabía lo que se suponía que uno tenía que saber sobre Marcel Proust y su obra maestra. Sabía que comenzaba con el héroe quedándose dormido, que todo comenzaba con una magdalena mojada en té con limón, que él era un hombre con tendencia a los celos y que todos ya eran viejos al final. Sabía que su gran amor era una mujer, Albertine, y que a Albertine le gustaban en realidad las mujeres, tal como al verdadero Marcel le gustaban en realidad los hombres. Sabía tanto del libro que no sentía necesidad de leerlo. Mientras tanto, me doy cuenta ahora, estaba alineando mi vida con la suya. Yo también tenía una madre judía y un padre no judío; yo también venía de un mundo privilegiado, si bien uno un poco menos grandioso que la familia de Proust. Tal como Marcel quería un beso antes de dormir, también esperaba que mi madre viniera

a verme, especialmente en las noches en que iba a salir y estaba perfumada y llena de joyas. Y yo también acostumbraba a escribir novelas en las que el narrador se superponía conmigo, como una máscara.

Cuando finalmente leí a Marcel Proust, después de escribir dos novelas y un libro sobre novelas, tuve, digamos, una sensación de éxtasis.

Luego volveré a las razones de mi éxtasis. Pero primero me gustaría detenerme en este problema de la lectura, del escritor que existe como rumor. En general, creo que consideramos que hay algo triste en ese tipo de existencia: el autor mencionado pero nunca leído, como el pariente menos querido de la familia. Pero me pregunto si una obra que existe de esa forma, como rumor, no es en realidad el ideal al que toda obra aspira. Una obra que existe como rumor es una obra maestra: ha creado una experiencia para ser discutida. Así, tal como uno puede pensar que ha visto la Mona Lisa sin jamás haber visitado el Louvre, o sabe cómo es Tokio sin jamás haber estado en Japón, las grandes obras son aquellas que se han colado, a su extraña manera, en el miasma de todos los días.

Uno de mis ídolos artísticos es el artista belga Francis Alÿs, quien trabaja en Ciudad de México y que describió su práctica de esta manera:

Cuando salí del campo de la arquitectura, mi primer impulso no fue agregar algo a la ciudad sino absorber lo que estaba ya ahí, trabajar con los residuos, o con los espacios negativos, los agujeros, los espacios intermedios. Debido a la enorme cantidad de material que diariamente produce una ciudad enorme como Ciudad de México, es muy difícil justificar el acto de añadir otro poco de material a ese ambiente ya saturado. Mi reacción fue la de insertar una historia en la ciudad en lugar de un objeto. Fue mi manera de afectar el lugar en un momento muy específico de su historia, aunque fuera por un instante. Si la historia es buena, si da en el nervio, se puede propagar como un rumor. Las historias pueden pasar por un lugar sin necesidad de asentarse. Tienen vida propia. Si la trama cumple con las expectativas y se hace eco de las ansiedades de esa sociedad en el momento y lugar exactos,

puede que se convierta en una historia que sobrevive el evento mismo. En ese momento tiene el potencial de convertirse en fábula, o en mito urbano.

¿Cómo era esa frase de Bolaño hablando de los mecenas ideales, «hablan de Proust como si lo hubieran conocido»?¹ Pero claro. Todo el mundo lo hace. Es la prueba, no de esnobismo, sino de la total originalidad de su novela. Pues esta novela de Proust —ahora empiezo a darme cuenta, mucho más tarde de lo que me hubiese gustado— es la más grande novela escrita hasta ahora. Naturalmente existe ahora, y para siempre, como rumor.

2

No es, por supuesto, deseable intentar dar una sola explicación para tan múltiples e infinitos objetos. Pero si tuviera que explicarle al alienígena ideal por qué esta novela ha hecho algo que todavía, cien años después, la hace una obra que ha aspirado a la forma perfecta del rumor, y por qué, entonces, entré en éxtasis al leerla, como si experimentara un pánico intenso y necesario, tal vez diría algo así: Proust ha logrado construir un libro cuyos temas son el tiempo y la memoria, pero cuya forma se vuelve un ejercicio de tiempo y memoria para quien la lee. Ha creado una novela que es, también, una *performance*. El lector de la novela se ve obligado a ir más lento, y a olvidar. Es imposible sostener esta novela por entero en la mente. Los personajes cambian de nombre, apariencia o situación. Reaparecen y desaparecen. Son parte de un patrón que es demasiado grande para ser integrado y comprendido. Esto es verdad si se habla de cualquier novela, supongo. Pero Proust se dio cuenta de que esta experiencia infinita de todos los días tenía implicaciones que no habían sido exploradas todavía por la novela. Y con un pequeño gesto, como el de un artista del Renacimiento que incluye su propio retrato en medio de un grupo representado en el fresco de una iglesia, fijando sombríamente la vista en quien lo mira, nos mostró un ejemplo de este problema hondo en la propia acción de su novela,

1 «Intento de agotar a los mecenas», en *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2008, p. 194.

Si tuviera que hacer un retrato de Proust, sería algo así como un bigote, en sepia, en el que una variedad de prendas de vestir y ademanes se fueran desplazando como el rocío que el viento levanta del mar, o como diálogos contenidos en burbujas. Proust era una nube. Y es muy fácil entrar en una nube sin entrar en ella.

en la que el Marcel narrador intenta entender la forma de una sonata adorada por dos amigos, Swann y su esposa Odette. El problema, considera, es el cerebro humano:

Probablemente lo que nos falta esa primera vez no es comprensión, sino memoria. Porque la nuestra, si se tiene en cuenta la complejidad de impresiones que se le ponen delante mientras escuchamos, es ínfima, tan breve como la memoria de un hombre que en sueños piensa mil cosas, para olvidarlas en seguida (...) La memoria es incapaz de darnos inmediatamente el recuerdo de esas múltiples impresiones.²

Es una observación tan delicada que sus efectos explosivos pueden no ser evidentes de inmediato. Pero piénsenlo. En 1939, sin ir más lejos, cuando Igor Stravinski daba una clase en Harvard, dijo a sus estudiantes: «Las artes plásticas se nos presentan en el espacio: recibimos una impresión general antes de descubrir los detalles poco a poco, a nuestro ritmo. La música, en cambio, se basa en la sucesión temporal y requiere que la memoria esté alerta. En consecuencia, la música es un arte *cronológico*, tal como la pintura es un arte *espacial*».³ Y la novela es un arte cronológico también. Es un arte de la sucesión. Por esta razón Milan Kundera una vez dijo, en un diálogo de *En el arte de la*

novela, que la única regla de la forma novelesca es que tiene «límites antropológicos –los límites de la memoria, por ejemplo– que no deben ser excedidos. Cuando se termina de leer un libro debe ser posible todavía recordar su comienzo. De otro modo la novela pierde forma, su “claridad arquitectónica” se nubla». Pero el problema con este argumento está ahí, en la cita de Proust: incluso la más pequeña frase escapa a nuestra atención. Nuestra memoria no es suficiente siquiera para el más breve de los relatos.

3

Y tampoco lo es, por supuesto, para la vida. Olvidar es tan absoluto que lo que pensamos como nuestro ser es en realidad una sucesión de seres. Así, cuando Marcel por fin se hace amigo de Gilberte, e intenta imaginar qué hubiese pensado de esa posibilidad soñada hacía tan solo unos instantes, se ve obligado a admitir que:

Y ya el pensamiento ni siquiera es capaz de reconstruir el estado anterior para confrontarlo con el nuevo, porque no tiene el campo libre; la amistad que hemos hecho, el recuerdo de los primeros minutos inesperados, las frases que oímos, están ahí plantados obstruyendo la entrada de nuestra conciencia, y dominan mucho más las embocaduras de nuestra memoria que las de nuestra imaginación, reaccionando en mayor grado sobre nuestro pasado, que ya no somos dueños de ver sin que todo eso se interponga sobre la forma, aún libre, de nuestro porvenir.⁴

Decir que esta novela trata del tiempo es demasiado simple. Habla sobre algo más oscuro y menos obvio. Su tema es que a cada momento todo se está muriendo:

Y ese miedo a un porvenir en que ya no nos sea dado ver y hablar a los seres queridos, cuyo trato constituye hoy nuestra más íntima alegría, aun se aumenta en vez de disiparse, cuando pensamos que al dolor de tal privación vendrá a añadirse otra cosa que actualmente nos parece más terrible todavía: y es que no la sentiremos como tal

2 Marcel Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1977, p. 105.

3 *Poetics of music*, Nueva York, Vintage, 1956, p. 29.

4 *A la sombra*, p. 113.

dolor, que nos dejará indiferentes; porque entonces nuestro yo habrá cambiado y echaremos de menos en nuestro contorno no solo el encanto de nuestros padres, de nuestra amada, de nuestros amigos, sino también el afecto que les teníamos; y ese afecto, que hoy en día constituye parte importantísima de nuestro corazón, se desarraigará tan perfectamente que podremos recrearnos con una vida que ahora solo al imaginarla nos horroriza; será, pues, una verdadera muerte de nosotros mismos, muerte tras la que vendrá una resurrección, pero ya de un ser diferente y que no puede inspirar cariño a esas partes de mi antiguo yo condenadas a muerte.⁵

*La astucia maligna del tiempo en la ciencia de la aflicción.*⁶ Así resumió el joven Samuel Beckett el tema de Proust. Todo el mundo, en otras palabras, es múltiple: un nombre oculta una infinita sucesión de identidades. En su libro sobre Proust y la fotografía, el fotógrafo Brassai observa: «Todos los protagonistas de *À la recherche* son múltiples, y el relato de Proust es, entre otras cosas, el relato de su transformación. Bajo la misma identidad, existen múltiples Gilbertes, numerosos Saint-Loups, múltiples Morels, Charles y Swanns, una infinidad de Odettes y Albertines...». En *La fugitiva* el narrador declara: «... era por sobre todo esta fracturación de Albertine en múltiples partes, en numerosas Albertines, la única forma en que ella existía en mí». Pero en rigor nadie, nunca, puede sostener a una persona entera en su mente, tal y como no puede sostener una novela en su mente. La realidad es inhabitable.

4

Dentro de la novela de Proust, algo que representa esta realidad por siempre móvil son las pinturas de un artista imaginario, Elstir: «El encanto de cada una de ellas consistía en una especie de metamorfosis de las cosas representadas, análoga a lo que en poesía se denomina metáfora, y que si Dios creó las cosas al darles un nombre, ahora Elstir las volvía a crear quitándoles

su denominación o llamándolas de otra manera. Los nombres que designan a las cosas responden siempre a una noción de la inteligencia ajena a nuestras verdaderas impresiones, y que nos obliga a eliminar de ellas todo lo que no se refiera a dicha noción».⁷ La pintura que describe Proust parece ser un paisaje marino posimpresionista: una mezcla de categorías, que usa «para [nombrar] el pueblecito términos marinos exclusivamente y para el mar términos urbanos».⁸

Que Proust amara este arte metafórico no nos sorprende: supongo que no debería resultar más sorprendente que también amó el arte tardío de Pablo Picasso: el mayor inventor de transposiciones pictóricas en la historia del arte. El 23 de enero de 1918, en París, Marcel Proust fue a ver los nuevos Picassos. «El espectáculo más significativo de nuestro tiempo», escribió. Por la misma época escribiría un ensayo que menciona el retrato que hizo Picasso de Cocteau: «... el gran y admirable Picasso, quien concentró todas las facciones de Cocteau en un retrato de tan noble rigidez que, cuando lo contemplo, incluso los más encantadores Carpaccios en Venecia tienden a situarse en un lugar secundario en mi memoria». Y aun así, por alguna razón, este amor de Proust por Picasso me deja ligeramente sorprendido. Si tuviera que precisar esa sorpresa, diría que lo que no encaja es la aparente contradicción entre sus diferentes actitudes ante el estilo: porque Picasso es tan variado, y Proust es tan singular. Por ello mi idea inicial sería comparar a Picasso no con Proust sino con Joyce, quien no encontraba interesante a Proust... (En una libreta de Joyce: «Proust, vida estática analítica. Lector termina frase antes que él.»)

Y aun así, no me convence esta sorpresa. Quiero probar que mi sorpresa está equivocada. Y la ruta, creo, podrá tomar la forma de algo intelectualmente poco chic, de algo pasado de moda, risible: sí, la ruta será algo tan poco prestigioso como la *materia* que trata. Cuando, una vez, le preguntaron a Picasso por qué variaba tanto de estilo, respondió con toda calma: «Diferentes temas inevitablemente requieren diferentes modos de expresarse».

5 Íd., p. 244.

6 Samuel Beckett, «Proust», en *Proust y otros ensayos*, trad. de Marcela Fuentealba, Santiago, Ediciones UDP, 2008, p. 52.

7 *A la sombra*, p. 205.

8 Íd., p. 206.

Por alguna razón, este amor de Proust por Picasso me deja ligeramente sorprendido. Si tuviera que precisar esa sorpresa, diría que lo que no encaja es la aparente contradicción entre sus diferentes actitudes ante el estilo: porque Picasso es tan variado, y Proust es tan singular.

En otras palabras, su multiplicidad no provenía de una obsesión con la experimentación por sí misma, sino de una temeraria inmersión en su materia. Esta idea de la materia o el contenido no es, sin embargo, exactamente lo que uno llamaría *chic*. Cuando Roland Barthes dio una conferencia sobre el arte de la novela, y en particular sobre *À la recherche*, al pasar se preguntó si era siquiera posible seguir hablando de contenido: «Pues no es definitivo que sea el *contenido* el fantaseado, el proyectado por el Deseo». En lugar de eso, concluyó, «el contenido (la materia, la *quaestio*) sin duda no es, al menos inicialmente, una categoría poética (*poiesis* viene de “hacer”), sino una “meta” categoría: categoría de críticos, profesores y teóricos». Esa, amigos, es la postura *chic*. Aun así, Barthes nunca escribió una novela. Y mientras considero sus dos afirmaciones, recuerdo una frase más sutil del pintor Willem de Kooning: «El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo. Es algo muy pequeño –muy pequeño– el contenido». Pues el contenido, de hecho, no es en absoluto un concepto teórico: el contenido es pura práctica. Es muy pequeño, pero no es nada. Y Proust, por supuesto, también lo sabía. Dentro de su novela hay un novelista, Bergotte, y cuando el Marcel de Proust trata de definir lo que hace la escritura de Bergotte distinta de la de sus imitadores, lo plantea así:

Debíase esta diferencia de estilo a que «lo Bergotte» era ante todo un cierto elemento precioso

y real, escondido en el corazón de las cosas, y de donde lo extraía el gran escritor gracias a su genio; y esta extracción era la finalidad del dulce Cantor, y no el hacer «cosas a lo Bergotte».⁹

Unas líneas más abajo, Marcel intenta hacerlo aun más explícito, generalizando acerca de los grandes autores: «... la belleza de sus frases es imposible de prever, como la de una mujer que todavía no conocemos; es creación porque se aplica a un objeto exterior en el que están pensando (y no en sí mismo) y que aún no habían logrado expresar».¹⁰ La verdadera variedad, añade, se encuentra en esta plenitud de elementos reales e inesperados. Y, por supuesto, el lector atento tal vez se dará cuenta de que lo que dice Proust sobre los escritores y las cosas es lo que ha estado diciendo sobre todo el mundo y la memoria, que nuestro pasado existe, atrapado en objetos cualesquiera: «Ocúltase fuera de los dominios y el alcance de nuestra inteligencia, en un objeto material (en la sensación que ese objeto nos daría) que no sospechamos».¹¹ Y es, así, una experiencia que impulsa la única escritura que vemos a Marcel producir, creada en respuesta a su compulsión con cierta imagen: «... de pronto, un techo, un reflejo del sol en una piedra, el olor de un camino me hacían detenerme por el placer particular que me daban, pero también porque tenían un aire de estar escondiendo, más allá de lo que podía ver, algo que me invitaba a que lo tomara para mí, y a que a pesar de mis esfuerzos no podía descubrir». Pues la vida, al final, se resuelve a sí misma solo en esas imágenes, hechas para ser decodificadas eternamente. A través de imágenes de los objetos, los terribles efectos multiplicadores y descomponedores del tiempo se revelan.

La forma usual, se supone, a través de la cual un escritor debe codificar esta realidad inhabitable es inventando frases particulares, y Proust, como resulta obvio a partir de cualquier cita, inventó algunas de las frases más únicas de la literatura: con sus calificativos interminables y sus pasos en

9 Íd., p. 126.

10 Íd., pp. 126-127.

11 *Por el camino de Swann*, trad. de Pedro Salinas, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1979, p. 49.

falso y sus conclusiones triunfalmente florecidas. Es la estructura de la frase de Proust la que puede darle esta apariencia de una especie de fábrica monoestilística. (Que no es, por lo demás, lo que todo el mundo quiere; en 1930 Samuel Beckett le escribió a Thomas McGreevy: «Es difícil saber qué pensar sobre él. Es tan absolutamente maestro de su forma que se vuelve su esclavo muy seguido (...) Maneja todas las formas de equilibrio sutil, de encantador, tembloroso equilibrio, y de pronto una suspensión, los brazos de ese balance estirados en una línea horizontal perfecta...») Es ese estilo de prosa el que parece tan poco Picasso en su consistencia de estadista, siempre idéntico a sí mismo.

Pero el estilo de una novela no está solo en sus frases. O tal vez, no está en absoluto en sus frases. El verdadero estilo de Proust está en la saga de sus reescrituras, mientras dos volúmenes se vuelven tres, y finalmente siete: en otras palabras, está en ese *collage* de partes inventadas, que a su vez abrieron paso a su *collage* de múltiples personajes. En eso es cercano a Picasso y a sus numerosos cambios de estilo. Su novela es un *collage* de elementos, porque así lo pide el nuevo tema de Proust: la devoradora ingenuidad del tiempo. Y ahí es donde creo que abre posibilidades para el escritor del futuro: el muy lejano y el muy cercano.

Y por el momento solo me interesa el muy lejano.

5

¿Cómo decirlo? Él ya no está retratando; ya no es descripción, sino invención. Su novela es una máquina para el lector. O para decirlo de otra forma: normalmente una novela se ha visto como un objeto. Pero, ¿qué pasaría si pudiera verse como un proceso? Después de todo, así funciona una novela: empieza como proceso del pensar del novelista y termina como novela, pero esta novela, para el lector, es entonces una experiencia en sí misma, y se la vive secuencialmente. Sí, la novela, hoy en día, es muy a menudo solo un registro de algo que ocurrió. Cuando, en realidad, debe ser una máquina que sirva para crear ocurrencias privadas. Dichas ocurrencias pueden ser, claro, grotescas, tiernas, ansiosas. Pueden ser muy difíciles de

Pero el estilo de una novela no está solo en sus frases. O tal vez, no está en absoluto en sus frases. El verdadero estilo de Proust está en la saga de sus reescrituras, mientras dos volúmenes se vuelven tres, y finalmente siete: en otras palabras, está en ese *collage* de partes inventadas, que a su vez abrieron paso a su *collage* de múltiples personajes.

expresar para un lector poco articulado. Pueden hacer que uno quiera tirar el libro por la ventana y rechazarlo. Pueden hacer que uno confunda al narrador con el autor, porque todo es enredado y de mal gusto... No me importa. Solo me interesa ser preciso respecto del enorme descubrimiento de Proust.

«Teóricamente ya sabemos que la Tierra gira, pero en realidad no lo notamos; el suelo que pisamos parece que no se mueve, y ya vive uno tranquilo. Lo mismo ocurre con el Tiempo en la vida. Y para hacernos ver cuán presto huye, los novelistas no tienen más remedio que acelerar frenéticamente la marcha de las agujas y hacer al lector que franquee diez, veinte o treinta años en dos minutos.»¹² Y su importancia es tan grande que, por un momento, quiero mantener suspendido este problema de la temporalidad. Temprano en la novela de Proust, este profundiza aquel pensamiento acerca de la imagen: no es solo una abstracción de la vida. No, argumenta Marcel, de hecho, toda experiencia de la vida es experiencia a través de imágenes:

Ningún sentimiento de los que causan la alegría o desgracia de un personaje real llega a nosotros si no es por intermedio de una imagen de esa alegría o desgracia; el ingenio del primer novelista estribó en comprender que, como en el conjunto de

12 Íd., p. 58.

nuestras emociones la imagen es el único elemento esencial, una simplificación que consistiera en suprimir pura y simplemente los personajes reales significaría una decisiva perfección.¹³

Por eso una novela puede ser, al mismo tiempo, igual a la vida, por su énfasis en las imágenes, y también tanto más rápida que la vida:

Entonces desencadena en nuestro seno, por una hora, todas las dichas y desventuras posibles, de esas que en una vida tardaríamos muchos años en conocer unas cuantas, y las más intensas de las cuales se nos escaparían, porque la lentitud con que se producen nos impide percibir las (así cambia nuestro corazón en la vida, y este es el más amargo de los dolores; pero un dolor que solo sentimos en la lectura e imaginativamente; porque en la realidad se nos va mutando el corazón lo mismo que se producen ciertos fenómenos en la naturaleza, es decir, con tal lentitud, que aunque podamos darnos cuenta de cada uno de sus distintos estados sucesivos, en cambio se nos escapa la sensación misma de la mudanza).¹⁴

Porque las novelas operan a través de imágenes es que pueden usar técnicas que juegan con el tiempo. Y así, muchas páginas más abajo, Marcel nos da un ejemplo cuando describe el sufrimiento de Swann, cuando se da cuenta de que Odette ya no lo ama:

No se daba cuenta de que sufría con ellos; como Odette se había ido poniendo fría con él progresivamente, día a día, solo comparando lo que era hoy con lo que había sido al principio habría podido Swann medir la profundidad de la mudanza. Y como esa mudanza era su herida secreta y honda, la que le dolía día y noche, en cuanto sentía que sus ideas se acercaban mucho a ella, se apresuraba a encaminarlas hacia otro lado para no sufrir aun más.¹⁵

Este es uno de los efectos de temporalidad que Proust inventa, pero hay otros. Pues una de las cosas que tomó de Balzac fue un sistema de personajes recurrentes. Pero mientras Balzac jugó con eso a lo largo de sus obras completas, Proust dobló esa técnica por dentro de su enorme novela, siempre sujeta a su nueva ley de las personalidades múltiples.

Su novela, como se sabe, deja a los personajes filtrarse dentro y fuera del relato —sin que el lector, ni Marcel, entiendan: en diferentes situaciones son diferentes personas—; como Rachel, que es vista primero en un burdel, luego indirectamente como la amante de alguien, luego, finalmente, como una anfitriona con clase y de derecho propio. Un personaje es un signo que debe ser interpretado como cualquier otro. Pues la estructura profunda de la obra de Proust es en realidad el lapso que separa la ocurrencia de un signo de su decodificación. Es un vasto ejercicio que trabaja con síncopas: «Nuestros deseos se entremezclan entre sí; y en la confusión de la existencia, es muy raro que una alegría coincida con el deseo que la esperaba».¹⁶

Las novelas normales, uno descubre, son demasiado rápidas. Intentan disfrazar el hecho de que son farsas —pequeños festivales de coincidencias improbables— pero no lo consiguen. Las únicas novelas honestas son muy cortas o muy largas. Y si una novela es tan larga como la de Proust, entonces la terrible estrechez de nuestro mundo y el elenco que lo habita ya no serán un artificio del novelista, sino una verdad sobre el mundo: que todos habitamos constelaciones que se van estrechando a medida que los años pasan. Así es como la trama de *À la recherche* gradualmente atrapa a todos sus personajes en la trampa del pasar del tiempo que sigue. Y es este atrapar el que explica la forma extraña en que Proust diseña su novela, en este bloque de escenas o retratos; su novela es como un acuario en el que uno va de pez en pez, todos bañados en la extraña luminosidad de sus frases. Normalmente los novelistas construyen una causalidad entre un párrafo y otro, mientras Proust hace algo más verdadero: sus causas están esparcidas entre un libro y otro. Lo cual también

¹³ Íd., p. 88.

¹⁴ Íd., pp. 88-89.

¹⁵ Íd., p. 317.

¹⁶ *A la sombra*, p. 63.

le da, por último, un efecto terriblemente incisivo: el mundo social es una trampa gradual para sus personajes. Pero al mismo tiempo estos personajes intentan separarse, en parejas, hacia un universo privado: como Marcel y su Albertine. Esta novela representa un esfuerzo desesperado por construir un conocimiento privado. Y en todo momento es imposible. En todo momento la pareja se filtra hacia el exterior, hacia un mundo amplio, mortal, insospechado.

6

Debería admitirlo: el hecho de que sea posible discutir sobre esta novela escrita en francés, en otro idioma, al otro lado del mundo, me parece que prueba algo importante acerca de lo que sea que queramos nombrar con la palabra *estilo*. Tengo la sensación de que la búsqueda del escritor a la antigua, de un solo estilo, no es acertada, o solo lo es inflando la palabra con tanto helio como sea posible. ¡El Fin de la Lectura Profunda! ¡Por fin! Después de todo, basta con pensar en esta respuesta que dio Proust una vez a un cuestionario: «Mi instrumento de trabajo preferido es más el telescopio que el microscopio». O su comentario al pasar, como Marcel: «Lo cual muestra lo absurdo que es estudiar las actitudes humanas; estas pueden ser deducidas a partir de su psicología». El novelista, uno de los más grandes descriptores de superficies y atmósferas —como la atmósfera de las habitaciones de Combray, pululantes y granulares de la misma forma que pueden serlo el aire o el océano, «iluminadas o perfumadas por una miríada de protozoos que no podemos ver...»—, sí, este novelista de texturas y frases tapizadas es, en realidad, un experto en las más aéreas de las estructuras.

En verdad deberíamos estar pensando en composiciones, tal como el gran pensamiento de Proust no estaba tanto en la música de sus frases como en su composición. El hecho de que la novela sea un arte internacional, y el hecho de que su verdadera esencia sea la composición, están, de algún modo, conectados. Y ahora estoy pensando en dos momentos de los ensayos de Bolaño. El primero, en su «Discurso de Caracas»:

Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte es evidentemente el de la calidad de la escritura. Que no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir maravillosamente bien también lo puede hacer cualquiera. ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío...¹⁷

Y lo quiero relacionar con algo que escribió en *Las Últimas Noticias*:

¿Cómo reconocer una obra de arte? ¿Cómo separarla, aunque solo sea por un momento, de su aparato crítico, de sus exégetas, de sus incansables plagiarios, de sus ninguneadores, de su final destino de soledad? Es fácil. Hay que traducirla. Que el traductor no sea una lumbrera. Hay que arrancarle páginas al azar. Hay que dejarla tirada en un desván. Si después de todo esto aparece un joven y la lee, y tras leerla la hace suya, y le es fiel (o infiel, qué más da) y la reinterpreta y la acompaña en su viaje a los límites y ambos se enriquecen y el joven añade un gramo de valor a su valor natural, estamos ante algo, una máquina o un libro, capaz de hablar a todos los seres humanos.¹⁸

Solo digo: preocuparse exclusivamente del aspecto horizontal del estilo, la cadencia de las frases, es una forma limitada de pensar el arte de la novela. Fue a partir de este tipo de ideas que recientemente inventé una especie de espectáculo grupal de escritores internacionales, una antología en la que novelistas traducían una serie de historias en secuencia: una especie de experimento de alta presión, que servía para ver cuánto de una composición sobrevivía. Y es a partir de este tipo de ideas que me pregunto si otro tipo de espectáculo sería posible; en este escenario ideal, a un novelista se le daría no una distancia medida en

17 «Discurso de Caracas», en *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 36.

18 «La traducción es un yunque», en *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 223-224.

Las novelas normales, uno descubre, son demasiado rápidas. Intentan disfrazar el hecho de que son farsas –pequeños festivales de coincidencias improbables– pero no lo consiguen. Las únicas novelas honestas son muy cortas o muy largas.

palabras, sino una distancia medida en un segmento temporal...

Pero en lugar de experimentos grupales, aquí solo quiero ofrecer una especie de conclusión.

7

La novela de Proust muestra la novela como una forma distinta de funcionar de las palabras. Ofrece un futuro esquema de novela que es algo mucho más desordenado, dilapidado, estirado... De acuerdo con esta idea, los múltiples estilos, la vulgaridad del estilo, el rechazo del estilo, son todos ideales. Quiero decir: debería haber una especie de nueva literatura mundial a la que ya no le preocupara el desastre que es la traducción. Esta nueva literatura, para ponerlo en álgebra, sería entonces el resultado de Proust + Picasso.

Esto incluirá, qué duda cabe, una nueva forma de leer literatura. Y mi modelo para esta nueva forma sería uno que se puede extraer del trabajo tardío de Roland Barthes, el que realizó cuando pensaba en la novela de Proust. Pues hay un patrón esparcido por los trabajos que Barthes boceteaba antes de su muerte accidental, y ese patrón representa una forma elegante de pensar en la invención de Proust.

En *La cámara lúcida*, el libro de Barthes sobre fotografía, escribió que una foto «nunca se distingue de su referente (de lo que representa)»: la foto sería una forma de lo absolutamente literal. Y entonces la esencia de la foto, escribió Barthes, es que «en fotografía nunca puedo negar que su objeto ha estado ahí. Hay una superposición aquí: de la realidad y del pasado». Y porque esto

es verdad, la foto es también, intrínsecamente, un memorial: todo álbum de fotos se volverá un mausoleo. Pues «al transportar esta realidad al pasado (*esto ha sido*) la fotografía sugiere que ya está muerta». Antes Barthes había explicado en el libro que una foto tiene dos aspectos. Estaba el *studium*: el interés cultural general, el detalle de época. Pero toda fotografía importante tiene también un *punctum*, un «elemento que se eleva de la escena, se dispara de ella como una flecha, y me atraviesa». Otra palabra para este aspecto de la obra, por supuesto, es el famoso término de Barthes «efecto de realidad»: es este tipo de detalle —ya sea como el *punctum* de una foto o el efecto de realidad de una novela— el que convence al lector, o al espectador, de que un signo no solo es certero, sino que es verdad.

Y esta red de definiciones y conceptos nos lleva en muchas direcciones, en el marco del trabajo tardío de Barthes. Pero, más que a todo lo demás, nos lleva a la idea del tiempo: del duelo y la memoria. Pues el *punctum* opera, después de todo, como la *madeleine* proustiana: es un detalle al azar que tiene un infinito «poder de expansión» en la imaginación. Tal como Barthes concluyó en *La cámara lúcida*, mirando una foto de su madre muerta que él amaba más que a todas las otras, la estructura profunda de este tipo de detalle era «el Tiempo, el énfasis lacerante del noema (*esto ha sido*), su pura representación». La esencia de esta forma es lo azaroso, es la rareza. Y me recuerda la forma en que Barthes, en su curso sobre la preparación de la novela, describió que los «momentos de Verdad» debían estar esparcidos al azar a lo largo de una novela. Su ejemplo de ese momento tan luminoso era la muerte de la abuela de Marcel en *À la recherche*. Ahí ofreció una definición oscura del momento de verdad: «Momento de verdad = cuando la Cosa en sí es alcanzada por el Afecto; no imitación (realismo), sino coalescencia afectiva...». Y pienso: pero la misma idea está explicada más lúcidamente en *La cámara lúcida*, donde Barthes describe el efecto de una fotografía:

Los realistas, entre los cuales me cuento (...) no leen la fotografía como una «copia» de la realidad, sino como una emanación de una *realidad*

pasada: magia, no arte. Preguntarse si una fotografía es analógica o codificada no es un buen método de análisis. Lo importante es que la fotografía posee una fuerza evidencial, y su testimonio no da cuenta del objeto, sino del tiempo.

Aquí, me parece, es donde Barthes sigue un camino que propone una futura vanguardia de la novela, tal como se deriva de Proust: un signo de la evidencia. Un par de años antes, en 1977, había escrito un ensayo corto sobre algunas fotos de Daniel Boudinet (una de esas fotos la utilizó como portada de *La cámara lúcida*), en el cual planteó que tanto la fotografía como la literatura enfrentaban el mismo dilema: el de producir «un significante que sea simultáneamente ajeno al “arte” (como forma codificada de cultura) y a la “naturalidad” ilusoria del referente». Ni falsamente codificada, ni falsamente natural: esta es la naturaleza paradójica en que se basa el verdadero arte de la novela. Las categorías ordinarias de *mostrar* y de *decir*, de *ensayo* y de *ficción*, son inadecuadas. No, la verdadera oposición es entre un efecto de realidad que solo significa una categoría general de lo real, y un efecto de realidad en que el objeto eclipsa sus signos, en que el arte es también magia. Este fue el descubrimiento de Barthes; el melancólico momento de la verdad. Pero en realidad fue de Proust.

Porque la novela de Proust no es, en verdad, un examen de la memoria; o no es solo eso. En su capa más profunda, es acerca de cómo el mundo se presenta ante nosotros solo como una inagotabilidad de signos. Y los signos solo se pueden ir entendiendo con el tiempo. Todo signo es retrospectivo: «Pasa con las alegrías algo semejante a lo que ocurre con las fotografías. La que se hizo en presencia de la amada no es sino un negativo, y se le revela más adelante, en casa, cuando tenemos a nuestra disposición esa cámara oscura interior cuya puerta está condenada mientras hay gente delante».¹⁹ Y por esto Proust tuvo que expandir su novela y hacerla pedazos, meditando sobre el fenómeno de los celos tal como lo representa la obsesión de Marcel por Albertine. Pues los celos son la

forma básica del deseo de verdad, son un examen retrospectivo constante:

No hace falta ser dos, basta estar solo en nuestro cuarto, pensando, para que se produzcan nuevas traiciones de nuestra amada, aunque haya muerto. Por eso en el amor, como en la vida habitual, no se debe temer solo el porvenir, sino también el pasado, que muchas veces no se realiza para nosotros hasta después del porvenir, y no hablamos solamente del pasado que conocemos inmediatamente, sino del que hemos conservado desde hace mucho tiempo en nosotros y que de pronto aprendemos a leer.²⁰

Esta es la sabiduría puesta en práctica por y para el lector a través del medio que es la máquina de Proust. Y la sabiduría de estas formas, que se desenvuelven en el tiempo, es muy extraña. En ciertos momentos de su novela, Marcel piensa que es sobrenatural. Mientras Swann escucha la pequeña frase que inicialmente Marcel mismo pasará por alto, tiene una visión de «un teclado inconmensurable», cuya riqueza y variedad está escondida, sin que lo sepamos, por la «noche enorme, impenetrada y descorazonadora de nuestra alma, que consideramos como el vacío y la nada». Y entonces, la frase es una posesión permanente: un objeto real, del que uno no puede dudar más de lo que duda de una lámpara, que pertenece, simplemente, a «una clase de criaturas sobrenaturales que nunca hemos visto».²¹ Por mi lado, me contento con admitir simplemente que me dejan metafísicamente perplejo: como la hermosa descripción que hace Proust del novelista como avión, que corta «con una línea vertical la horizontal que seguía, transformando su velocidad en fuerza sensorial».²² La fuerza de este ascenso señala que Marcel no es lo mismo que Marcel Proust, que la persona que escribe no es la misma que la persona que dice yo —¡contra Sainte-Beuve!—, y es por ello, tal vez, que el deseo maniaco de conocer los modelos que utilizó Proust para

20 *La prisionera*, trad. de Consuelo Bergés, Madrid, Alianza, 2005, p. 95.

21 *Por el camino*, pp. 343-344.

22 *Por el camino*, p. 130.

19 *A la sombra*, p. 440.

crear a sus personajes es, en este caso único, una aventura estética noble: una forma de admirar lo cerca que estuvo Proust de estrellar su extraordinario avión.

Y por supuesto, no es fácil. Bolaño, listando temas que discutiría con su amigo Rodrigo Fresán, menciona «la vida de Proust y la vida de Stendhal». Mas la vida de Proust, a diferencia de la de Stendhal, difícilmente fue una vida: fue una devoción al arte de la construcción en palabras. Dentro de su novela, Marcel ofrece una maníaca defensa de su soledad al escribir: «Los seres que tienen la posibilidad de vivir para sí mismos —claro que estos seres son los artistas, y yo estaba convencido hacía mucho tiempo de que no lo sería nunca— tienen también el deber de vivir para sí mismos; y la amistad es una dispensa de ese deber, una abdicación personal».²³

Así fue como Proust creó su obra maestra en el arte de la novela. Pero tal vez la combinación Proust + Picasso creará una necesidad diferente. Tal vez la nueva literatura, una literatura de composiciones, será una historia más sociable, de colectivos, o un cine... No lo sé. No insistiré. Solo ofrezco la hipótesis. Porque, después de todo, debería admitir la verdad: no he terminado todavía de leer la novela gigantesca de Proust, *À la recherche du temps perdu*. Todo lo que he escrito aquí es provisional. Por ahora no he avanzado más que hasta el volumen 3, a la mitad. ▣

Traducción de Cristóbal Riego

El novelista inglés Adam Thirlwell, autor de *Politics* y de *Miss Herbert*, ha sido seleccionado dos veces por *Granta* como uno de los mejores exponentes de la narrativa anglófona actual.

²³ *A la sombra*, p. 473.



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



«Muy pocas novelas abordan la amistad»

Philippe Claudel

Conversación con Mauricio Electorat

Mauricio Electorat: No todos los días tenemos la oportunidad de dialogar con un escritor del alcance, de la importancia, de Philippe Claudel, y agradezco su visita en nombre de la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño. En nuestro país lo conocemos ante todo por *Almas grises*, que obtuvo el prestigioso premio Renaudot, *El informe de Brodeck* y *La nieta del señor Linh*, pero también ha escrito y dirigido dos películas, *Hace mucho que te quiero* y *Silencio de amor*. En Francia su novela *Petites mécaniques* obtuvo el premio Bourse Goncourt de la Nouvelle, y *J'abandonne* el de France Télévision.

Bien, la primera pregunta que me gustaría hacer es cómo llegas a la literatura.

Philippe Claudel: Llegué a la literatura por la lectura, simplemente. Cuando comencé a leer, cuando aprendí a leer, y luego cuando pude escribir, me sentí atraído por contar historias. Pero todo comenzó por la lectura, incluso antes de que pudiera leer por mí mismo, cuando me leían libros. Creo que es muy importante esa transmisión de los padres, en este caso de mi madre que me leía libros. Es muy importante compartir las historias. Y luego, *voilà!* Comienzo a leer solo y continúa entonces la magia ilimitada, infinita, de la lectura de un libro. Después, cuando aprendo a trazar signos en el papel, las primeras letras, descubro la otra operación mágica que es la escritura, y la facultad también, el poder, de construir

historias y personajes. Poco a poco escribo para mí mismo, como un juego, hasta llegar más tarde a compartir lo escrito con otros, como supone la publicación de un texto.

ME: Entonces, ¿has publicado desde muy joven?

PC: No, no, comencé a escribir siendo joven pero publiqué mucho más tarde. La verdad es que publiqué mi primer libro a los treinta y siete años, nada de joven. ¡Treinta y siete años es demasiado viejo para un futbolista pero muy joven para un autor! Y la razón es que realmente todo lo que escribí antes era muy malo. Escribí mucho, pero la calidad, la intensidad, no estaban a la altura. Son textos que nunca mostré, nunca los arreglé, tampoco fueron editados.

ME: Pero todavía en la narrativa, en la novela, ¿exploraste luego otras formas de escribir, otros géneros?

PC: Sí, sí, la poesía, mucha poesía. Yo diría que la poesía es una forma de arte que se enmarca bien en ese período de exploración que es la adolescencia, entre los quince y los dieciocho años. Escribí, claro, muchos poemas que tenían influencias de la poesía de Baudelaire, de Nerval, del romanticismo un poco negro. Ahora pienso que es realmente patético que les regalara esos poemas a las chicas.

No me interesa esa forma de escribir, tan dominante en la literatura francesa, en que el autor se vale de su propia vida y se refleja a sí mismo.

ME: Volviendo al tema de la lectura en la infancia, ¿cuáles eran esos libros que te leía tu madre, cuáles eran los autores?

PC: Yo estaba fascinado por las fábulas, los mitos, las historias y los cuentos tradicionales franceses, los cuentos de Perrault, por ejemplo, de Andersen, de los hermanos Grimm. Todo ese universo maravilloso me llamó muchísimo la atención. Leía e interpretaba las historias de los libros gracias a las ilustraciones, entonces si mi madre no podía leerme las yo igualmente las recreaba a través de las imágenes. Pienso que todo ese universo de imaginación me marcó considerablemente, porque lo que escribo, de hecho, está en el borde de la literatura de la imaginación. Eso lo he tomado prestado como autor de literatura contemporánea, porque lo que me interesa del mundo de la novela es inventar historias. No me interesa esa forma de escribir, tan dominante en la literatura francesa, en que el autor se vale de su propia vida y se refleja a sí mismo. Lo que me compromete es crear una pieza en que el mundo, las situaciones, los personajes sirvan para plantear las preguntas más importantes de la vida en su propio universo.

ME: Y si tuvieras que elegir dos o tres autores de los cuales te nutriste, ¿cuáles serían tus escritores tutelares, tus sombras?

PC: Es muy difícil elegir porque depende de la edad. Cuando era niño, muchos de los autores de cuentos que leía eran anónimos, lo mismo con las historias mitológicas. En la adolescencia fui muy fanático de las novelas de aventuras de London, Conrad, de las historias montañosas de un autor francés que leí mucho, un alpinista y novelista llamado Roger Frison-Roche, muy importante, que ha escrito grandes libros sobre el tema de la

montaña, que me apasionaba. También las historias del correo postal aéreo: un piloto a bordo de un avión que atraviesa Sudamérica llevando el correo como algo sagrado. Aunque no lo entendiera bien, para un niño como yo eso era realmente fascinante, como lo fue también para muchos niños y jóvenes. Un autor que influyó mucho en mí es Maurice Leblanc, creador del personaje de Arsénio Lupin, escritor de novelas policiales o de misterio que disfruté mucho en mi juventud. Con más edad, otro autor que leí y releí muchas veces fue Maupassant. De hecho, puede que Maupassant sea el autor que más he leído y releído en mi vida. Escribió una buena cantidad de novelas, cuentos, historias breves de varios géneros, a veces realistas, a veces más fantásticas, otras veces con una connotación social, que me marcaron profundamente.

ME: Philippe Claudel vive en la región de Lorena, una región fronteriza del este de Francia, que limita con Alemania; una zona muy particular. Más aun, vive en Dombasle-sur-Meurthe, el pueblo en que nació, lo que me llama muchísimo la atención. Y por lo menos dos de sus novelas más importantes, *Almas grises* y *El informe de Brodeck*, transcurren en pueblos pequeños, en lugares apartados. Me pregunto, Philippe, si hay algo deliberado en esta elección del borde, porque pareciera que tus novelas nunca entran en la gran ciudad, o si lo hacen es solo en apariencia. ¿Tiene eso que ver con tu decisión de vivir en la provincia y rechazar, de algún modo, la gran ciudad?

PC: Es una opción de vida que, por supuesto, va a influenciar la opción de escritura. El lugar donde vivo es muy particular, está situado muy estratégicamente, no muy lejos de la frontera suiza, de la frontera alemana, de la frontera belga y de la frontera luxemburguesa, una suerte de extremo en el mapa francés, un lugar muy marcado por la historia que sirvió de contacto con el resto de Europa central. Yo vivo en un pueblito de diez mil habitantes, y me interesa de este lugar la vida en una comunidad pequeña. Poco a poco fui dándome cuenta de que allí la vida se define por la ocupación de las personas —el hombre del correo,

el policía, el tipo del banco— y no por su nombre. En mi novela *L'Enquête*, que va a traducirse pronto al español,¹ los personajes se definen por su función. El ambiente de las novelas que me interesan puede observarse como a través de un microscopio. Se puede prestar atención a las reacciones e interacciones humanas en lo pequeño, y luego llevar eso a situaciones más generales. Puede que sea incapaz de hacer observaciones detalladas en grandes comunidades, pero lo que a mí me importa es describir muy bien un lugar en el que, como dije antes, también se manifiestan las grandes preguntas de la existencia humana.

ME: Me gustaría leer un texto tuyo para pedirte que comentaras este tema de las fronteras y la vida en los pequeños pueblos de la provincia, y del problema del Otro, la otredad como otra frontera, que es fundamental en tu narrativa. No solo las fronteras físicas y lingüísticas, como bien muestra *El informe de Brodeck*, sino también las fronteras entre los seres humanos. Este texto —voy a traducirlo mientras leo—, que se publicó con el guiño de tu película *Il y a longtemps que je t'aime*, dice a propósito de los otros:

Una frase de Céline en el *Viaje al fin de la noche*, y que cito de memoria, me mantuvo siempre despierto desde el primer día, ya muy lejano, tenía unos veinte años cuando la oí: «No sabemos nunca nada de la historia de los otros». Reflexionando bien, me parece que la mayoría de mis novelas, a lo mejor todas, nacieron de esta frase que, al tiempo que inaugura un misterio (todo libro sobre los otros se transforma entonces en una investigación policial), provoca el deseo de acercarse más aun a los otros para hacerles comprender que estamos aquí, muy cerca de ellos, y que pueden abrirse, confiarse a nosotros si lo desean, y contarnos esa verdadera historia que presentimos que para ellos es fuente de dolor.

Aquí hay una cuestión fundamental. En este pequeño texto leo mucho de lo que es tu narrativa, y que tiene que ver con la compasión, con la cercanía, incluso con un sentimiento de filantropía,

Todas las historias, las novelas, las películas, están construidas sobre el deseo de llegar a comprender los misterios humanos, no con un afán de comprobación científica sino sobre la base de la simpatía, la empatía, la compasión.

en el sentido original del término, de amor por la humanidad.

PC: Según yo lo veo, ese fragmento de Céline concentra aquello que explica mi interés por la literatura. Es porque nos interesan los otros que la literatura existe. Todos los textos nacen de una ausencia y, a la vez, de un deseo de conocimiento. Todas las historias, las novelas, las películas, están construidas sobre el deseo de llegar a comprender los misterios humanos, no con un afán de comprobación científica sino sobre la base de la simpatía, la empatía, la compasión, porque lo que me compromete más es, evidentemente, examinar los misterios humanos en los extremos, en el sufrimiento, en la memoria histórica, en las divisiones, en las decisiones en tiempos terribles; el ser humano en el centro de fuerzas absolutamente contrarias, de fuerzas mecánicas opuestas. Es esto lo que me interesa observar, comprender el gran misterio a la vez que la destrucción, y también la resurrección. Por ejemplo, *El informe de Brodeck* se escribió sobre esa admiración por el deseo del hombre, esa hambre, de continuar la vida después de una situación traumática u horrorosa, esa necesidad del hombre de fortalecerse para continuar la vida cuando ha tenido que experimentar una pérdida humana o un gran dolor o sufrimiento.

ME: En *El informe de Brodeck* uno de los personajes principales, aquel alrededor del cual todo el relato gira, se llama El Otro. El Otro y la muerte del Otro.

1 *La investigación*, Barcelona, RBA, 2014.

El informe de Brodeck se escribió sobre esa admiración por el deseo del hombre, esa hambre, de continuar la vida después de una situación traumática u horrorosa, esa necesidad del hombre de fortalecerse

PC: Es un libro que tiene un sustrato histórico y hace reflexionar sobre el genocidio, cómo funciona, cómo se desencadena. Es un libro que fue escrito en Francia, un país donde el problema de la otredad se concreta en que para mucha gente los otros, los que son diferentes, los extranjeros por ejemplo, son los responsables de los problemas más graves que enfrenta el país en lo social o económico. No es un libro que funcione como espejo de una situación personal, sino que de un grave problema social. El retrato no es de una persona sino de un colectivo. Por eso es que el protagonista, Brodeck, es obligado por la comunidad a escribir. A través de esta puesta en escena doy a conocer mi propia concepción del escritor. Yo creo que el escritor es forzado a escribir por su comunidad, es empujado a decir, a denunciar. Lleva consigo una misión que es escribir, dar a conocer, aunque después el resultado sea para ellos mismos insostenible.

ME: Qué curioso que Brodeck sea forzado a la escritura a raíz de la muerte del Otro precisamente. Si esa muerte no hubiese ocurrido podría haberse quedado tranquilamente anónimo. En tu novela *La nieta del señor Linh* el problema nuevamente se centra en el Otro.

PC: Claro que sí, es un libro que habla sobre la cuestión del Otro. La otredad es un tema importante para mí, una preocupación que me obliga a escribir y que me acompaña en todo momento. Recuerdo frases célebres de la poesía, como las de Rimbaud que dijo «Je étais un autre», o la de Gérard de Nerval, «Je suis l'autre». El espacio de diferencia entre ambas es muy débil, muy fino, tal

como la diferencia que hay entre aquel que está a mi lado y yo. En este sentido, retomo el concepto de frontera del que hablabas, pues se trata de una frontera que es apenas divisoria. Mis textos son metáforas de la situación que vive Europa en este momento. Toman, en este caso, un tema político y social extremadamente importante hoy día y lo convierten en literatura para empujar aun más el límite o frontera que nos separa de los otros.

ME: Particularmente, en *La nieta del señor Linh* veo una parábola de la acogida, de la alteridad; en el fondo, del sentido de la fraternidad. El señor Linh es acogido por un Otro, por un desheredado, con quien establece una muy linda relación de fraternidad sin palabras. Ninguno de los dos personajes aquí puede entenderse, ni sabe qué dice el otro, sin embargo se comunican y se transmiten muchas cosas.

PC: No muchas novelas se han escrito sobre la amistad, un tema tan profundo como frágil. Muchas novelas hablan de amor, pero muy pocas abordan el amor en la amistad, entonces sentí una necesidad de dar a conocer esto que me parece tan hermoso. La novela está estructurada en torno a la relación de estos personajes que no hablan la misma lengua, que tienen diferencias grandes de contexto, que han vivido experiencias muy particulares en sus lugares de origen, pero que sin embargo manifiestan una gran compasión. La acción se desarrolla en una ciudad grande, que sirve de escenario para hablar de los efectos de la soledad en la urbe, una urbe que termina por encerrar a individuos a los que nadie presta atención.

ME: Así es. Pasando a otro tema, muy relacionado, ¿qué nos puedes contar sobre el paso de la escritura narrativa a la escritura cinematográfica?

PC: Se trata de un tránsito natural entre las dos formas artísticas. Siempre me han interesado ambas, pero cuando visualizo las posibilidades de relación de una novela y una película es simplemente más fácil escribir que producir cine. Ahora, pasar de la novela al cine no es para nada complicado. En términos de contar una historia,

para mí las historias son tan posibles de narrar de manera escrita como de manera visual, pero en el cine se suman elementos que permiten buscar otros modos de decir. La cámara es capaz de registrar silencios, tensiones y conflictos entre los personajes, abordando misterios y acercamientos de un modo distinto que en la narrativa escrita. El cine es movimiento que por sí mismo es capaz de contar una historia. El cine mudo es un gran ejemplo pues dice una gran cantidad de cosas sin necesidad de palabras, solo con los gestos y el movimiento. Esto es lo que me fascina del cine, que permite explorar y contar historias a través de la magia de las imágenes. ■

Traducción de Marianela Pérez C.

Mauricio Electorat es escritor, traductor y académico de la Escuela de Literatura Creativa UDP. Su obra narrativa ha merecido importantes galardones en Chile y el extranjero, como el premio Biblioteca Breve 2004 por *La burla del tiempo*.

Philippe Claudel es escritor, guionista y cineasta. Entre sus trabajos escritos más populares se cuentan *La nieta del señor Linh*, *Almas grises* y *El informe de Brodeck*.



R O W E

Poéticas poco visibles

Kurt Folch

William Rowe es poeta y Anniversary Professor of Poetics en el Birkbeck College de la Universidad de Londres, donde es también director del Contemporary Poetics Research Centre, que incluye la editorial Veer Books. Ambas instancias se orientan a la investigación y publicación de poéticas de avanzada. Además se ha dedicado a la investigación, enseñanza y traducción de poesía latinoamericana, desde Vallejo hasta Zurita, y sus estudios han sido ampliamente reseñados.

Lo anterior nos indica, a grandes rasgos, que el profesor Rowe tiene una carrera y un prestigio profesional que incluye todas las formalidades, los reconocimientos y distinciones más o menos convencionales o esperables en un académico (estudios en Cambridge, doctorado en Londres, director de un centro de estudios, tantas publicaciones, etc.). Sin embargo, más allá de lo estrictamente académico, lo que resulta más interesante, o lo que es más interesante para mí, es el hecho de que a William Rowe le interesan poéticas y autores en general poco visibles o desconocidos, porque no se inscriben dentro de una lírica convencional, o porque provienen de una tradición distinta de la inglesa. Esta dualidad no es un gesto de puro eclecticismo sino resultado de una curiosidad genuina motivada por una idea de lo que es o puede ser el lenguaje poético. Para Rowe la intensidad de la poesía se origina del enfrentamiento entre dos fuerzas: una

que tiende a someter el poema a estructuras ya dadas y otra que lo empuja hacia la «exploración en lo desconocido» o lo que está fuera, o más allá del lenguaje. Ante este panorama Rowe toma partido por la exploración. Esto es significativo porque desde hace ya mucho tiempo que el espíritu experimental de la poesía es visto, dentro de los estudios literarios, con desconfianza. En gran medida esta desconfianza ha ganado terreno tras la Segunda Guerra Mundial, por la falacia posmodernista que culpa a las vanguardias de traición política, traición que haría de su articulación una forma de escapismo en una oscuridad en la que no hay referentes, ni sentido, que permitan al lector comprender lo que dice o nombra un poema. Es decir, la intención política de la experimentación se contradice por su oscuridad. Esta situación, que es más o menos la mirada común sobre la poesía, se ha transformado en un conservadurismo que mezcla oportunismo político (posmodernismo), el trauma y el miedo (poesía testimonial). Así las cosas, no es casual que tras la Segunda Guerra Mundial toda una tradición experimental –encarnada en autores que van desde Basil Bunting, pasando por Bob Cobbing, Jeremy Prynne, Tom Raworth, Lee Harwood, hasta los más contemporáneos como Sean Bonney– sea más bien desconocida, no solo en Latinoamérica sino que en su propio país.

Creo que la exposición que el profesor Rowe nos ofrecerá hoy

tiene que ver con esa situación. Es decir, a estas alturas los poemas, la poesía y los poetas se ven colocados en un mapa ordenado por los así llamados estudios culturales que comprenden la poesía como un nicho tan mercantilizable como cualquier otro. El problema, claro, es que la poesía no resiste mucho ese tipo de situaciones pues en ella opera, para bien o para mal, esa fuerza que empuja al poeta a encontrar y articular formas nuevas para llegar a territorios nuevos. Pero es precisamente esa fuerza, por su desorden, su carácter subversivo en un nivel elemental como es el lenguaje, la que se resiste a ser clasificada e incluida dentro de la sacrosanta economía contemporánea que tiende a domesticar cuanto toca, asignándole un espacio glamorosamente preparado. «¿Cuándo se acabarán los cientos de poetas que tomen tal gesto por poesía?», preguntaba George Oppen. Bueno, William Rowe se empeña en dar algunas respuestas. Pero no es una cuestión fácil de digerir porque nos demanda ver desde afuera cómo operan cuestiones sumamente abstractas y con las que vivimos a diario. La fantasmagoría que es la base de la fetichización de los elementos o agentes culturales involucra nuestro lenguaje como herramienta generadora de discursos, y esa es una trampa que la poesía a la que Rowe se ha dedicado intenta romper y hacer evidente. Por lo tanto, se trata de un asunto urgente porque es un intento de ver la

realidad a través de nuevas formas de percepción, evidenciando las capas de supuestos que se van anquilosando entre las cosas y los hechos que nos rodean y nos definen.

Serie lírica

(de *La Tierra ha sido destruida*, 2009)

8

ese colapso en el que
elementos sobrepuestos
pueden suceder de tal manera
más allá de la adivinación
erosiona los portales
no son envenenados
pero dejan de funcionar
entonces masacraron a los
inmigrantes
el desastre nunca sucedió
apenas unos cuantos murieron
un claro cielo sin nubes

rápidamente el miedo fue un
aliado
en las calles y en los cafés
no sucedió nada ■

Kurt Folch es poeta y traductor, y hoy secretario académico de la Escuela de Literatura Creativa UDP. Estudió literatura inglesa en la Universidad de Chile y Creative Writing en la Universidad de Melbourne.

Poética de la mercancía

William Rowe

Proemio: entrada en el campo teórico

Voy a hablar de la mercancía y la relación de la poesía con ella, aunque lo que voy a decir constituye también una reivindicación de las vanguardias de la primera parte del siglo XX y de su importancia, en cuanto proyecto inacabado, para nuestra actualidad. A pesar de lo complejo del tema, se lo puede resumir en términos sencillos: la mercancía es una relación social entre las cosas; la poesía es una relación entre las palabras —o la materia gráfica o sonora—, capaz, en los mejores casos, de poner en tela de juicio la totalidad de la vida.

¿Existe alguna, entre las necesidades humanas, que no se haya convertido en mercancía global? Claro, la excepción sería el aire. Pero habría que decir que en el tiempo del gobierno de Margaret Thatcher corría el rumor de que el aire mismo iba a venderse enlatado.

La mercancía constituye un campo de reflexión bastante complicado. Ya Marx demostró que aquello que a los filósofos del siglo XVIII les parecía un hecho sencillo —que el valor de un objeto de mercancía es expresado siempre por otro objeto de mercancía— no es en realidad tan simple, ya que también hay un resto, un exceso misterioso que está de por medio en la operación de intercambio. El nombre que se le ha dado a este factor mágico o misterioso es *fetichismo*. Ya veremos cómo la historia de la palabra *fetich* puede contribuir a la comprensión de la mercancía bajo

el capitalismo, porque de eso se trata. Pero primero quisiera señalar que lo complicado del asunto consiste sobre todo en que no es fácil decir en qué medida y de qué manera se puede *representar* ese factor añadido que sobrepasa la mera equivalencia y da un brillo, un relumbre a los objetos de consumo. Aunque se trate de un efecto ideológico —porque hay una fantasía ideológica en esto—, el intento de quitar la capa ideológica para llegar a lo que simplemente está allí (un producto que depende del trabajo humano) lleva al fracaso. Saber que tenemos entre manos el resultado del trabajo de personas vivientes, sujetas a un sistema de explotación, no quita el embeleso de la mercancía.¹ Entonces se plantea un problema de representación, por el hecho de que el conocimiento por sí solo no basta para desmontar el poder de la mercancía. Por eso, hablar de la *poética* de la mercancía es situarnos precisamente dentro de esa problemática y pensar en la poiesis, en la forma específica de trabajo que lleva a cabo la poesía.² Empezaremos por revisar el debate teórico para luego pasar a la lectura de un poema.

En cuanto al tratamiento teórico de la mercancía como problema de la representación —en efecto, de la apariencia—, uno de los puntos clave

1 Al contrario, hasta se puede decir que lo aumenta, que es parte del inconsciente del placer del consumo.

2 En el *Simposio* de Platón hay tres tipos de poiesis: la poiesis natural por la procreación sexual; la poiesis en la ciudad o el modo de la fama heroica, y la poiesis en el alma, por el cultivo de la virtud y el conocimiento.

se asoma en el desacuerdo entre Walter Benjamin y Theodor Adorno en torno al *Libro de los pasajes* de Benjamin. No es fácil conseguir que se homologue los puntos de vista de ambos y esto tiene que ver con la distancia entre la interpretación subjetiva de la mercancía como apariencia —o sueño— y un acercamiento objetivo que busca la clave de la mercancía como fenómeno en las relaciones sociales objetivas. Adorno, al responder en 1935 al texto de Benjamin «París, capital del siglo XIX», le escribe: «El carácter de fetiche de la mercancía no es un hecho de la conciencia; al contrario, es dialéctico, en el sentido preeminente de que produce la conciencia».³ Los editores de la publicación inglesa *Aesthetics and Politics*, que reúne textos de la Escuela de Fráncfort, comentan: «Adorno señaló que Benjamin hace de la categoría de Marx del fetichismo de la mercancía una realidad ilegítimamente subjetiva»,⁴ lo cual, a fin de cuentas, es una apreciación algo cruda. No es esta la ocasión para situar este desacuerdo en el contexto de las complicadas relaciones entre Benjamin y Adorno. Basta decir que la noción del sueño como contenido de la mercancía que maneja Benjamin se relaciona con uno de los textos que inspiraron el *Libro de los pasajes: Le paysan de Paris*, de Louis Aragon (1926), una obra surrealista que presenta la experiencia de los pasajes de París como un mundo de sueños. Es decir, está en juego lo que era la fuerza del sueño para el surrealismo, fuerza que para Benjamin es capaz de ser llevada a la revolución social.⁵

Dejemos que siga resonando este desencuentro parcial entre la dimensión objetiva y la subjetiva de la mercancía para citar el punto de vista posterior de Adorno, más afinado en su manejo de los términos «subjetivo» y «objetivo». En *Dialéctica negativa*, del año 1966, introduce, para hablar de la mercancía, el término lukacsiano de la reificación (del libro *Historia y conciencia de clase*): la «conciencia reificada», dice Adorno, es el «reflejo subjetivo» de la «supremacía de los bienes». Es

decir, enfatiza el aspecto de *cosa* que tiene la mercancía: liquidar ese aspecto de cosa sería la tentación del «subjetivismo filosófico».⁶ Para decirlo de otro modo, es tentador asumir que si pudiéramos pensar de una manera diferente la reificación se esfumaría y entonces veríamos las cosas tal como son. Sin embargo, según Adorno, el problema está en que «la reificación de por sí es la forma reflexiva de la “objetividad falsa”», es decir, es el reflejo en el pensamiento de la relación de intercambio de los ídolos del mercado, para citar la frase de Francis Bacon (el Bacon del siglo XVII).

Entonces, la crítica a la reificación acaba siendo una forma de crítica a la ideología: quitar la apariencia falsa y se nos revelará la verdadera realidad. Sin embargo, desde el libro de Ernesto Laclau, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, se ha hecho imposible proceder como si la ideología fuese simplemente una envoltura falsa que se debe arrancar para llegar a lo que es la realidad. Lo citaré solo brevemente, porque no se trata de entrar en detalle en aquellos debates sino de indicar un modo de pensar lo social que nos permitirá acercarnos a la poética de la mercancía. Dice Laclau: «[L]o ideológico no consistiría en la percepción errónea de una esencia positiva, sino precisamente en lo contrario: consistiría en no reconocer el carácter precario de cualquier positividad». «Lo social carece de esencia», dice en otro lugar, es decir, no se puede suturar, consiste en el antagonismo; y la «dislocación» constante que lo caracteriza consiste en «la temporalidad pura».⁷

La importancia de esto para lo que voy a proponer sobre la poética de la mercancía se podría resumir así: la reificación, es decir, que la mercancía reduce las relaciones entre seres humanos a relaciones entre cosas, no es algo que habrá

6 *Negative Dialectics*, Londres, Routledge, 1990, p. 189.

7 *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Londres, Verso, 1997, p. 92. *Hegemony and Socialist Strategy*, Londres, Verso, 1985, pp. 96, 65. Cabe mencionar los argumentos de Slavoj Žižek en *The Sublime Object of Ideology* (Londres, Verso, 1989) y en su película *The Pervert's Guide to Ideology* (2013): que lo ideológico no es aquello que se podría eliminar, por ejemplo si dispusiéramos de unas gafas especiales que revelaran lo que está detrás de la superficie de lo social. Es más, pensar así sería la última ilusión de la ideología misma.

3 *Aesthetics and Politics* (Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht, Lukacs), Londres, New Left Books, 1977, p. 111.

4 Íd., p. 102.

5 Ver su ensayo sobre el surrealismo en *Walter Benjamin, Selected Writings, 1927–1930*, Vol. 2, parte 1, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2005.

que anular para así llegar al trabajo humano no alienado, el cual sería la verdadera realidad que subyace a la apariencia del automóvil, o de cualquier otro objeto de mercancía. Al contrario —y esto lo digo para anticipar ciertas ideas a las que vamos a llegar—, dentro de la reificación, del fetichismo, está el trabajo abstracto y dentro de eso la totalidad de las relaciones sociales de intercambio, cuyo sustrato es el tiempo y cuyo índice, tal como señala Adorno, es el sufrimiento. Y en cuanto a las cosas, estas «se coagulan en forma de fragmentos de aquello que fue subyugado; rescatar esto significa amar las cosas (...) más allá de lo que es de uno mismo».⁸ Ahora, obviamente, la poesía trabaja con la apariencia pero también la atraviesa, para mostrar, al menos, sus fisuras.



George Oppen o el automóvil americano

Voy a citar un poema de George Oppen y quisiera dirigir la atención, ya desde el inicio, hacia un momento de extrañeza en

el que el poema cesa de significar; el poema está, digamos, en el polo opuesto de lo neobarroco:

Nothing can equal in polish and obscured
Origin that dark instrument
A car
(Which.
Ease; the hand on the sword-hilt

Nada puede igualar en brillo y en oscuridad
de origen a esa oscura herramienta
Un auto
(El cual.
Facilidad; la mano en la empuñadura

Agradezco a Kurt Folch por la traducción: su libro que recoge poesía y prosa de Oppen salió hace poco en la editorial de la UDP. La pregunta que provoca ese extraño verso «(El cual.» sería: ¿cuál es el sentido que produce? Lo evidente es

El fetichismo viene a nombrar una parte de la mercancía que de otra manera no estaría representada. Este modo de pensar está apuntalado por los usos históricos de la palabra fetiche, que empezó a utilizarse en una situación —la del establecimiento del mercado mundial— en que la representación de la mercancía como algo valioso era problemática.

que en este momento la lectura choca con un obstáculo.

El poema es del libro *Discrete Series*, escrito entre 1932 y 1934. La expresión inicial «Nada puede igualar» parecería anunciar algún objeto sublime. Sin embargo, si el objeto en cuestión, el «auto», ha de llenar esas expectativas, se produce un abismo del sentido entre el «brillo» y la «oscuridad / de origen»: el poema, se supone (así es el aparente contrato con el lector) nos dirá cuál es la relación entre el «brillo» y el «origen». Sin embargo, en ese momento, el movimiento —hacia delante, digamos— del poema, la pulsión sintáctica, queda obstaculizada: la frase «el cual» no lleva a ninguna respuesta sino a un vacío del sentido, que se produce, también, en el nivel tipográfico.

Ahora, se puede decir que los lectores de los años treinta esperarían que la relación disyuntiva entre «brillo» y «oscuridad» se resolviera con la imagen de la dignidad del trabajo, o sea, de obreros heroicamente sudorosos, como por ejemplo en los murales de Detroit de Diego Rivera, o en la cuantiosa poesía social, obrerista, que se produjo en esa época.⁹ Pero, al contrario, la «nada» del primer verso se convierte en una nada literal. O, para decirlo de otro modo, cesa, retrospectivamente, la palabra *nothing* de significar lo

8 *Negative Dialectics*, pp. 190-191.

9 Por ejemplo, la poesía de Kenneth Fearing.

Saber que tenemos entre manos el resultado del trabajo de personas vivientes, sujetas a un sistema de explotación, no quita el embeleso de la mercancía. Entonces se plantea un problema de representación.

sublime (de la ideología) y se convierte en vacío. Entonces, habrá que decir que está de por medio otra cosa, que esa ausencia es la huella de otra fuerza.¹⁰ El poema, en cuanto estructura rítmica, en ese momento se encuentra completamente sincopado. Propongo que esa otra fuerza son las relaciones de antagonismo social, y que el sentido del auto, el trabajo que lo produce, no es el esfuerzo corporal de los trabajadores sino el trabajo abstracto, ese que produce la plusvalía.

¿Será que el trabajo abstracto no es representable, que ha sido escamoteado por el sistema de la mercancía? Todavía no estamos en situación de responder a esa pregunta. Solo podemos decir que el verso que sigue al momento de la ruptura se refiere a la acción de la mano —el trabajo de la mano, si se quiere— cuando sujeta la palanca de cambios. Esta se nombra como «empuñadura» (de espada): el poema termina con la mano agarrada a un instrumento mortífero, con lo cual tendríamos una especie de respuesta al vacío de sentido ya mencionado. Si el automóvil es un instrumento de muerte en las manos del que conduce, sería, entonces, la mediación de las relaciones sociales conflictivas. Podemos especular, así, que la violencia de las relaciones sociales de la producción industrial se ha desplazado a otro escenario, el del consumo, donde el antagonismo social encuentra una imagen.

La teoría marxista, que obviamente se propone penetrar más allá de las apariencias de la sociedad capitalista, afirmaría que lo que el brillo —no solo del auto sino de la mercancía en general— oscurece u obtura sería precisamente aquella fuerza —el

trabajo— que el capital extrae y coagula o congela; o, si se quiere, desnaturaliza. Sin embargo, en ese momento el poema no suministra una imagen de esa fuerza; al contrario, creo que en ese momento uno se desliza hacia la imagen izquierdista de la fábrica con sus obreros: es decir, en ese momento se le mete al lector el imaginario convencional, socialdemocrático, con una imagen ideologizada. Creo que el poema de Oppen interpone una especie de choque que nos desliga de ese proceso. No es que tengamos que recuperar la imagen del trabajo que los capitalistas malvados nos han secuestrado, eso es la socialdemocracia (cuya era, de 1945 a 2008, parece haberse agotado, al menos en Europa).

Si el brillo, de alguna manera, es el trabajo abstracto, muerto (según la expresión de Marx) —y este coincidir es el punto difícil, escurridizo—, aquí se da el síncope que produce Oppen: el trabajo del poema atraviesa la apariencia nula/plena del trabajo abstracto de la producción capitalista. En el campo teórico encontramos una aporía semejante: el no-aparecer del trabajo abstracto se convierte en apariencia gracias a la noción del fetichismo de la mercancía.

Haré un recuento rápido de la historia de la idea del fetichismo en Occidente.

Marx y el fetichismo de la mercancía

Para empezar, tendríamos que el fetichismo viene a nombrar una parte de la mercancía que de otra manera no estaría representada. Este modo de pensar está apuntalado por los usos históricos de la palabra fetiche, que empezó a utilizarse en una situación —la del establecimiento del mercado mundial— en que la representación de la mercancía como algo valioso era problemática. Los mercantes portugueses de los siglos XVI y XVII tuvieron problemas con los africanos con los que querían entrar en intercambio mercantil: los africanos no comprendían el valor mercantil, valorizaban los objetos de otro modo.

En esta situación la concepción europea del objeto-fetiche llegó a llenar el vacío de sentido. La palabra fetiche viene de *feitiço* en portugués y *hechizo* en español, que se usaba para referirse a un acto u objeto de brujería. Esta palabra llegó a explicar el hecho aparente de que los africanos

¹⁰ La poesía «objetivista» de Oppen se intersecta con la estética de Mallarmé.

valorizaran objetos a los que atribuían poderes especiales, pero que para la mentalidad europea eran arbitrarios y carentes de significado correcto: más o menos cualquier cosa podía ser un fetiche.

La teología se involucra en cuanto los objetos tratados como sagrados por los africanos no podían considerarse propiamente sagrados. Si bien la idolatría era el concepto que se usó hasta entonces para hablar de las religiones paganas de los pueblos colonizados, no era apropiado para las costumbres africanas. Los ídolos son representaciones verdaderas (de verdadero sentido religioso) de divinidades falsas: es decir, en cuanto a la actitud subjetiva, expresan una religiosidad genuina, y habrá que hacerla girar hacia el verdadero Dios. Con los fetiches, en cambio, no hay una ley de equivalencia: cualquier cosa es capaz de ser un fetiche. De ahí que el Inca Garcilaso tuvo un problema con las *wak'as* incaicas: las rescata de la aparente irracionalidad –casi cualquier cosa podía ser una *wak'a*– sacándolas de la categoría de divinidades y reivindicándolas estéticamente. En esto fue precursor de Kant y de Arguedas.

Es Marx, en el primer capítulo de *El capital*, quien elabora el concepto del fetichismo de la mercancía. Recordemos que al principio del capítulo afirma que «la *forma de valor* que reviste la mercancía es la *célula económica* de la sociedad burguesa».¹¹ ¿Se puede decir que para Marx el fetichismo es una representación falsa de un hecho verdadero? ¿Cuál sería ese hecho verdadero? Si las relaciones sociales de la producción se parecen, en su forma, a la relación entre las cosas (mercancías), ¿cómo entender esa apariencia? ¿No sería más fácil, a fin de cuentas, descartarla? Según Marx, la mercancía llega a tener una «objetividad fantasmal». ¿Cómo entender esa cualidad fantasmal? Depende, en último caso, de cómo entendemos lo que sucede con el trabajo abstracto.

Según el argumento de Marx, el valor de la mercancía no tiene que ver con su utilidad, sino con el hecho de ser producto del trabajo humano: pero no se trata del trabajo específico sino del trabajo «en el sentido abstracto». Resulta que la

materialidad del auto o de cualquier mercancía no explica su magia: de ahí su aspecto fantasmal. En los objetos de mercancía queda un residuo del trabajo humano: «No queda nada en ellos sino en todos los casos la misma objetividad fantasmal; no son otra cosa que cantidades congeladas del trabajo humano homogéneo». Tendríamos, entonces, lo suprasensible y el residuo degradado del trabajo en unidad dialéctica; el trabajo abstracto es vivo y muerto al mismo tiempo.

Para comprender la parte suprasensible, Marx recurre a la religión:

... la forma fantasmática de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres. Por eso, si queremos encontrar una analogía de este fenómeno, tenemos que remontarnos a las regiones nebulosas del mundo de la religión, donde los productos de la mente humana semejan seres dotados de vida propia, de existencia independiente, y relacionados entre sí y con los hombres. Así acontece en el mundo de las mercancías con los productos de la mano del hombre. A esto es a lo que yo llamo el fetichismo bajo el que se presentan los productos del trabajo tan pronto como se crean en forma de mercancías...

Cabe preguntarse: ¿a dónde habrá ido a parar aquel trabajo que se ha abstraído de los trabajadores? Obviamente, anda por el texto de Marx la figura del vampiro, hecha famosa por la novela de Bram Stoker: vive de la sangre de sus víctimas. Cabe observar que se trata de una aproximación figural, metafórica, y que la cualidad material que otorga al trabajo abstracto, como si este hubiera sido succionado en forma de sangre del cuerpo del trabajador, solo tendría una existencia residual.¹² Es más, el residuo muerto y la apariencia de fetiche existen en una unidad dialéctica, que es la mercancía.

Entre las consecuencias de este argumento habría que señalar la homología entre la estructura

11 Es decir, aun la organización de la producción social emana de ella y, obviamente, la mercancía precede históricamente a la organización industrial del trabajo.

12 El libro de David MacNally *Monsters of the Market: Zombies, Vampires and Global Capitalism* (Chicago, Haymarket Books, 2012) sintetiza este problema, al tratar la abstracción del trabajo abstracto como un simple hecho material, sin dimensión metafísica.

formal de la mercancía, que depende de la división del trabajo intelectual y manual, y «la modalidad abstracta y conceptual del pensamiento». La afirmación es de Žizek, quien se refiere a la estructura del sujeto kantiano: obviamente, la cosa-en-sí es un residuo para el sujeto kantiano. Más pertinente al argumento que quiero desarrollar es la reflexión de Adorno acerca de lo que él llama «la teoría residual de la verdad»: «La verdad es lo que queda una vez que todo lo sensorial, todo lo efímero y por ello engañoso se ha quitado».¹³ Obviamente, lo que aquí se llama residuo es lo inverso al residuo marxista del trabajo humano homogéneo, congelado. En ambos casos, el valor se abstrae del proceso material del trabajo.

Mercancía y poesía en Gertrude Stein y César Vallejo

¿Cuál ha sido, en esta situación, el trabajo de la poesía?¹⁴ Obviamente, con el Romanticismo la poesía comenzó a oponerse a la conversión de lo sensorial en mero residuo. Y en América Latina, la de habla castellana, el modernismo coincidió con la llegada de las mercancías industriales europeas y la carga fantasmagórica que trajeron consigo. Allí está Darío, que imita y en alguna medida vence, con el exceso de lujo verbal, la apariencia fetichista; saltando un siglo, tenemos la poesía de Néstor Perlongher, en que las máquinas del deseo hacen explotar la forma, ya masificada por el consumo, de la mercancía.¹⁵ La relación entre ambas obras y el fetichismo es complicada y ambigua.

Lo importante es preguntarse por la relación entre el poema y la *lógica* de la mercancía, lo que solo puede hacerse atendiendo al nivel *formal* del poema. Voy a referirme a dos casos: a textos de Gertrude Stein y de César Vallejo, que son de las primeras dos décadas del siglo XX. El libro *Tender Buttons* (literalmente, botones tiernos; normalmente se traduce por botones blancos o blandos) de Stein salió en 1914, en pleno auge

del cubismo. Hay que preguntarse cuál es la relación entre las cosas y entre las palabras en este libro, pues la relación entre las cosas produce la subjetividad. En este sentido, se trata de una de las obras más radicales de los últimos cien años. Los objetos y las palabras existen en ella como desplazamientos del espacio, es decir, no tienen nada que ver con lo que eran los objetos para John Locke: meros conjuntos de propiedades capaces de ser abstraídos como por el gerente de una empresa detrás de su escritorio. Las cosas que aparecen en *Tender Buttons*, al contrario, parecen existir como desplazamientos del medio en el que están, semejantes a los cuerpos en el agua.¹⁶ Entonces, podríamos decir que esta situación se opone radicalmente al concepto del mito en Lacan: el mito anula los desplazamientos para crear una totalidad suturada, sin antagonismo; por ese camino se llega al racismo, ya que se trata de una homogeneidad fantasiosa.

La lectura de estos materiales de Stein se acerca a una situación en que el desplazamiento metonímico de la frase se hace poroso para con el espacio real; la pulsión sintáctica se obstaculiza por la resistencia del espacio.¹⁷ Y cabe añadir que los desplazamientos en el espacio incluyen precisamente la repetición; es más, se producen sobre todo cuando hay repetición.

Cito la sección que se titula «Roastbeef» (Carne asada):

All the standards have steamers and all the curtains have bed linen and all the yellow has discrimination and all the circle has circling. This makes sand.

(Todos los estandartes tienen buques a vapor y todas las cortinas tienen ropa de cama y todo el amarillo tiene discriminación y todo el círculo tiene el circular. Esto produce arena.)

13 Theodor Adorno, *Kant's Critique of Pure Reason*, Redwood, Stanford University Press 2001, p. 25.

14 Desde luego, el trabajo de Marx constituye ya una poética.

15 En ambos casos, es la identificación con el excedente de goce que destabiliza la apariencia de la mercancía; plusvalía = excedente de goce.

16 En esto se puede comparar con lo que sucede en los videos de Bill Viola.

17 Observemos que la resistencia del medio (espacial) no permite ese «fácil deslizarse lateral» que W.C. Williams condenaba en Wallace Stevens. Ver el prólogo a *Kora en el infierno* en *La invención necesaria: Ensayos, cartas, poemas de William Carlos Williams* (trad., prólogo y notas de Juan Antonio Montiel), Santiago, Ediciones UDP, 2013.

Es relevante esta afirmación de la *Dialéctica negativa* de Adorno: «Las cosas se congelan como fragmentos de aquello que fue subyugado; rescatar eso significa amar las cosas».¹⁸ Este texto de Stein, me parece, ofrece la posibilidad del rescate. Cito una vez más «Carne asada»:

The change the dirt, not to change dirt means that there is no beefsteak and not to have that is no obstruction, it is so easy to exchange meaning, it is so easy to see the difference. The difference is that a plain resource is not entangled with thickness...¹⁹

(El cambio el polvo, no cambiar el polvo significa que no hay carne asada y no tener aquello no es una obstrucción, es tan fácil intercambiar el sentido, es tan fácil ver la diferencia. La diferencia es que un recurso sencillo no se enreda con el espesor...)

Se comienza con el cambio y el polvo/el suelo: son cosas. Y luego, para que haya carne asada, depende de que se cambie el suelo. ¿De qué modo existen estas cosas? Hay interdependencia pero ¿según qué tipo de relación? Y cuando llegamos a «no tener aquello no es una obstrucción», parecería que la ausencia de un bien no obstruye, porque el sentido se puede intercambiar fácilmente. ¿Va así la lógica de las frases? Por supuesto, para los pobres, no se puede decir que la ausencia de un bien como la carne no sea un obstáculo. Habría que decir, entonces, que se trata de una estética de la abundancia, que rompe la lógica de la escasez. Pero observemos que Stein no dice «obstáculo» sino «obstrucción»: el énfasis recae en la *fuerza* que recorre las cosas (no son meras cantidades abstractas); aquí se asoman las relaciones sociales.

Volvamos al asunto del intercambio («es tan fácil intercambiar el sentido, es tan fácil ver la diferencia») y pensemos en el valor de cambio que impera sobre el valor de uso en la circulación de las mercancías. La ausencia de un bien, en la lectura del texto de Stein, no obstruye el intercambio

Con el Romanticismo la poesía comenzó a oponerse a la conversión de lo sensorial en mero residuo. Y en América Latina, la de habla castellana, el modernismo coincidió con la llegada de las mercancías industriales europeas y la carga fantasmagórica que trajeron consigo.

(de «sentido»). Esto se opone al cálculo meramente cuantitativo de la mentalidad mercantil (en el ejemplo que da Marx, tantos metros de lino valen igual que un abrigo); al contrario, las cosas proliferan en sus diferencias cualitativas. Y, pasando al nivel de la *forma* de las apariencias, se nos presentan «un recurso sencillo» y «el espesor» y se afirma que «la diferencia» reside precisamente en que el primero no se enreda con el segundo.

Propongo, a fin de cuentas, que el espacio que está de por medio no es arquimediano: no se trata de una situación en que quitar o añadir una cosa afecta la suma. Se podría decir, entonces, que la abundancia se refleja, se produce, en el nivel de la forma poética. Queda elucidar un poco más lo que está de por medio en esa frase «un recurso sencillo no se enreda con el espesor». Si recurrimos al cubismo, que, dicho sea de paso, era el tipo de pintura que más le gustaba a Stein, tendríamos por un lado el espesor —la resistencia— de las cosas, y por otro su yacer en un plano, en una planicie visual sin espesor. Resulta que la palabra inglesa *plain*, que he traducido por «sencillo», tiene el mismo sonido que *plane*, que significa plano. La relación de «espesor» y «plano» con la pintura cubista está en que los objetos, en el lienzo cubista, existen en una proliferación de intersecciones; las cosas se intersectan sin obstruirse, sin enredarse: lo plano no encuentra obstrucción en el espesor.²⁰

18 *Negative Dialectics*, p. 191.

19 Gertrude Stein, *Tender Buttons* (facsimil), Los Angeles, Sun & Moon Press, 1991, p. 33.

20 Se ha hablado de poesía cubista, sobre todo en relación con Pierre Reverdy: sostengo que hay una relación más interesante con la pintura cubista en Vallejo, como ya veremos.

El fetichismo sí representa el valor de cambio y, dentro de ello, el trabajo abstracto. La dignidad del trabajo es un mito socialdemócrata o estaliniano. ¿Cuál es el trabajo de la poesía?

Esa proliferación de intersecciones de la pintura cubista nos permite la siguiente reflexión: el goce de los objetos se relaciona con la abundancia; las cosas están allí por sí mismas y no por la equivalencia mercantil. A la vez, según el modo en que se mira el cuadro, se puede percibir —en esas mismas intersecciones— el antagonismo de las cosas, su abrasión (mediación, esta, del antagonismo social). Esta mirada ambigua, este doble estatuto del espacio, se registra en una observación de Décio Pignatari: «En ciertos cuadros cubistas el “paisaje-signo” parece “recomponerse” o ganar definición “real” si miramos la obra con los ojos semicerrados».²¹ Es decir, el cuadro se resuelve en el espacio sin contradicciones.²² Cabría especular sobre la relación de esta mirada doble con el momento histórico: digamos, el período entre 1907 y 1914, cuando la Primera Guerra Mundial lleva la abundancia a la abrasión antagónica de los objetos.

Si en la escritura de Stein las cosas se interpenetran sin obstrucción, estaríamos dentro de lo que John Cage, años más tarde, llamaría una «situación no dualista». Cito su libro *Silencio*:

Desde un punto de vista no dualista, cada cosa y cada ser se percibe en el centro, y estos centros están en un estado de interpenetración y no obstrucción. Desde un punto de vista dualista (...) cada cosa y cada ser no se percibe: lo que se ven son relaciones e interferencias.²³

21 Gonzalo Aguilar, ed. *Galaxia concreta*, México D.F., Universidad Iberoamericana, Artes de México, 1999, p. 267.

22 Pignatari se está refiriendo a la poesía de Mallarmé, para quien la palabra destruye la cosa y por eso la meta sería la «determinación de la indeterminación».

23 John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973, p. 38.

Cage, que en realidad está citando a Suzuki, el budista zen,²⁴ da una descripción bastante exacta del doble estatuto del espacio en Stein, que consiste, digamos, en la simultaneidad de lo utópico y lo histórico. Lo utópico está en el placer extático de las cosas, lo histórico en sus «interferencias»; en Stein está la posibilidad de la interferencia pero se suspende. Si no hay «obstrucción» (Stein y Cage utilizan la misma palabra) no está la dimensión del trabajo, de la temporalidad, de la muerte. Entonces, la relación del texto de Stein con la mercancía reside en la relación de los sentidos con el espacio y no en la ausencia del campesino que cuidó a la vaca, del carnicero que produce la carne, de la señora que limpia la habitación. Como ya dijimos, ese sería el sentido común de la socialdemocracia que quiere conseguir que nos ajustemos al capitalismo. Para resumir, el goce de los objetos en Stein suministra una imagen de la utopía; sin embargo, la utopía se alcanza gracias a la ausencia de la temporalidad de la producción capitalista. Desde luego, esta utopía habría que llevarla más allá de sus límites, y no abandonarla.

Si en el texto de Stein no aparece la muerte, en *Trilce* de Vallejo (1922), en cambio, se encuentra en primera plana y, además, en relación directa con el trabajo industrial.

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño.

El poema empieza con una recapitulación de la ruptura de la vanguardia —por medio de su poética de la disyunción— con el simbolismo. Sin embargo, como veremos, el poema va más allá: muestra la limitación de la poética de la vanguardia e irrumpe en el ahora nuestro: «... hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido». ¿Qué es este «hoy»? Con la velocidad de un relámpago, el sacudido

24 Agradezco a Peter Jaeger esta aclaración.

del poema de Vallejo surca el espacio y nos sitúa en una realidad cambiada cuyo alcance todavía no comprendemos del todo. Porque se trata de la muerte de la trascendencia y de lo real del capital.

Primero, con la cita del poeta belga Samain, se nos presenta la estética simbolista: la música que relaciona palabra con palabra, cosa con cosa, en un todo armonioso. El espacio se produce por un proceso de selección: se eligen solo aquellos objetos que pueden subsumirse en un todo sin obstrucciones. Entonces la armonía funciona de la misma manera que el intercambio mercantil, es decir, según la versión ideológica del intercambio. Entonces viene la disyunción pura: los objetos yacen como apilados en un espacio no homogéneo. Sin embargo, los bordes –los límites– de las cosas se encuentran soldados a los bordes de las demás cosas. Soldar: un proceso industrial de metales; esta es la fuerza que produce el conjunto, el roce de las cosas y de las palabras. Y el nombre de la fuerza es la Muerte: el trabajo vivo, devenido en trabajo muerto; el trabajo abstracto, que pasa por las cosas y organiza los sentidos. La fuerza del trabajo que junta y vacía las cosas. Nos damos cuenta de que no hay imagen de máquinas ni de obreros.

Si bien el poema opone el tiempo industrial al tiempo lento y armonioso del simbolismo, hay otra oposición, en cierto sentido más radical. La significación se suspende por el pasaje de la muerte, y ese obrar de la muerte se relaciona con la mirada de Dios: en el Evangelio según san Mateo se lee: «Pues aun vuestros cabellos están todos contados»²⁵ y en el poema: «la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido». Entonces, esta mirada de lo absoluto se retrotrae del dominio de la teología a la historia, tal como sucede en Hegel y sobre todo en Benjamin, para quien toma la forma del ángel de la historia. Pero ¿con qué efecto? La mirada desde lo absoluto no es selectiva, no deja nada fuera, incluye todo lo que las ficciones verbales –la historia– excluyen. Y esto, para el poema, incluye el tiempo del trabajo abstracto, lo que se extrae del trabajador, su vida.

Para concluir

¿Es redimible el trabajo abstracto? Esta, tal vez, es la pregunta más difícil. Si no se puede volver al trabajo no enajenado (ese sueño es una mentira), habrá que preguntarse si el trabajo ha de quedar encerrado dentro de la forma del trabajo muerto, degradado irreversiblemente como extracto gelatinoso de la carne que no puede reconvertirse en carne.²⁶ En J.M. Arguedas hay imágenes del trabajo no enajenado, pero van asociadas con el pasaje por la muerte de la trascendencia, no se trasfieren tal cual al ámbito moderno.²⁷ Si el trabajo abstracto, la fuerza de trabajo que se convierte en plusvalía, es irredimible, entonces el comunismo es imposible.

Hago un resumen rápido de lo dicho hasta ahora. Por medio de Oppen y del fetiche marxista llegamos a afirmar que el trabajo abstracto, aquello que se abstrae del trabajador como multiplicidad viviente, es aquello que no está representado en la mercancía; la idea del fetiche, nacida en el encuentro entre sociedades modernas y no modernas, representa el fracaso de la representación. Luego corregimos esa aproximación, al señalar que la lectura del primer capítulo de *El capital* de Marx y del poema de Oppen en realidad no nos lleva a la noción de que se debe llegar a una representación verdadera. El fetichismo *sí* representa el valor de cambio y, dentro de ello, el trabajo abstracto. La dignidad del trabajo es un mito socialdemócrata o estaliniano. ¿Cuál es el trabajo de la poesía? Oppen interrumpe la insistencia del fetiche, la sitúa en el antagonismo social, descubre el antagonismo en el lenguaje. Stein introduce, en la relación entre los objetos y entre las palabras, el amor utópico por las cosas. Vallejo presenta una mirada *desde* el trabajo muerto y la hace chocar contra el absoluto teológico: la relación entre las palabras es de dolor. Vallejo abre la posibilidad de volver por lo otro del lenguaje, lo otro de la historia, es decir, la posibilidad del cambio epocal. Los poetas llevan a cabo el trabajo

26 Ver Keston Sutherland, *Stupefaction: A Radical Anatomy of Phantoms*, Londres, Seagull Books, 2011.

27 Esto se puede notar sobre todo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ver William Rowe, «No hay mensajero de nada: La modernidad andina según los zorros de Arguedas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXVI(72), 2010.

25 Evangelio según san Mateo, 10:30.

conceptual de la teoría, pero de otro modo: dan expresión concreta al antagonismo, al placer utópico, al dolor. De este modo, la poesía está más cerca de la acción que la teoría.

¿Cómo llega a representarse el trabajo abstracto, aquello que ni los africanos ni los europeos podían entender al inicio del mercado mundial? Como señala Oppen, por medio de las relaciones sociales de dominación que requiere la mercancía. ¿Cuál sería la verdad política de esa situación? El trabajo abstracto solo puede presentarse —emanciparse— en la lucha contra la dominación, si no, queda atrapado en la «materialidad espectral». Así, la fuerza del trabajo humano está representada por el valor de cambio, y el brillo de ese valor y su residuo muerto. Pero no está presentada. El trabajo enajenado, el trabajo abstracto no es simplemente algo que el progreso rescatará. Lo que ha de cambiarse es la totalidad del sistema que convierte la vida de una persona en mercancía o, en el caso de nosotros que trabajamos en la universidad, del sistema que convierte el conocimiento en mercancía. ■

Investigador y poeta, profesor emérito del Birkbeck College de la Universidad de Londres, William Rowe es experto en la producción poética hispanoamericana. Entre sus autores más estudiados destacan César Vallejo y Raúl Zurita.

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



Matilde Sánchez: el medio y el mensaje

Sergio Missana

Se ha señalado que la libertad de expresión puede ser un derecho contradictorio, por cuanto su rol fundamental en las democracias contemporáneas a veces no es congruente con los contenidos que hace posible diseminar. Quienes han probado los límites de esa libertad y contribuido a extenderlos no necesariamente lo han hecho desde una postura lúcida. La banalidad, la gratuidad, la vulgaridad, también han servido para empujar sus fronteras. Es uno de esos ámbitos en que los instrumentos y los fines a veces se confunden. El medio puede ser el mensaje.

Resulta, si no tautológico, al menos trivial reafirmar que la libertad de expresión es un derecho que no está para nada consolidado en América Latina, ya sea por la presión e injerencia de los gobiernos, la concentración extrema de –para decirlo con una expresión anacrónica– los «medios de producción» en la industria de las comunicaciones, o la violencia focalizada contra el gremio periodístico de parte de organizaciones criminales, sobre todo el narcotráfico. Se trata de un territorio en disputa entre poderes políticos y económicos, tanto institucionales como ilegales.

En Argentina, esa libertad ha tenido su «causa célebre» –al menos desde el punto de vista de los grandes conglomerados mediáticos– en la larga y laboriosa disputa entre el kirchnerismo y *Clarín*, iniciada a finales del gobierno de Néstor Kirchner. Una disputa que parece haber llegado a una fase decisiva,

aunque no terminal, con el fallo de la Corte Suprema que decretó la constitucionalidad de la Ley de Medios de 2009 y que fue anunciado, curiosamente, o acaso no tan curiosamente, solo unos días después de la derrota del oficialismo en las elecciones legislativas. Como declaró de manera escueta en su momento Jorge Lanata: «No les interesa la Ley de Medios: solo quieren que *Clarín* desaparezca».

Matilde Sánchez, actualmente editora de contenidos del diario, se ha visto enfrascada en esa guerra de trincheras, en el trance de «decir la verdad al poder», también, creo, de manera contradictoria. Sospecho que no la ha impulsado una vocación de «intelectual pública», en el sentido que se encuentra tan expandido en el continente que ha llegado a naturalizarse, una manera de pensar (y de exhibirse pensando) que se da por sentada. Creo que ha tenido más que ver con hallarse en unas coordenadas específicas en un momento determinado. Sea como sea, se ha encontrado en ese rol y lo ha desempeñado con notable rigor y consecuencia, en medio de un desmoronamiento general de la calidad del debate público.

En la otra cara de la moneda, en su papel de escritora, el recorrido de Matilde Sánchez en el campo literario argentino y latinoamericano se ha trazado, parafraseando a Beatriz Sarlo (que a su vez parafrasea a Deleuze y Guattari), desde lo menor. Poco después de la publicación de su segunda novela,

El dock, en un encuentro titulado «Borges y nosotros», donde intervino junto a otros escritores de su generación, declaró: «El canon es cosa de varones. Las mujeres sentimos hacia él una mezcla de veneración y recelo. En el reino de la tradición, al que no estamos convocadas, solo hemos sido intrusas, terroristas, testigos molestos. A estas alturas para una mujer es impropio, tampoco interesante, calcular la herencia, aunque sea simbólica, habiendo tantos que se imaginan primogénitos. Contra las bellas letras de Borges, contra su modelo de un mundo en extinción, prefiero aceptar legados antiejemplares, hechos de retazos, una literatura sin saber, una literatura sin aura».

La obra de Matilde Sánchez, construida e instalada desde ese lugar lateral, se ha ido abriendo paso, ganando reconocimiento, generando masa crítica, hasta alcanzar con su última novela, *Los daños materiales*, un punto de inflexión. *Los daños materiales* parece marcar una discontinuidad con su trabajo anterior al abordar el tema amoroso y por su tono de tintas cargadas, aunque, como ella misma ha señalado, constituye en realidad una variación de un tema recurrente: el duelo, el procesamiento de una pérdida. Para mí esa persistencia está marcada ante todo por la continuación, como si se vertiera de un libro a otro hasta desembocar en este, de una prosa modulada, tensa, que me lleva a emparentarla —si tuviera que situarla dentro de uno de los cauces de la literatura

argentina— con la obra de Juan José Saer. Todo está entretejido en esa prosa, esquivando y marcando distancia con una tradición dominante que tiende a cargar los textos de referencias metaliterarias, de densidad ensayística de cuño borgeano. La asociación con Saer es arbitraria, no implica una filiación o herencia, más allá de esa síntesis y destilación en la escritura, en el sentido en que Joyce Carol Oates alguna vez señaló que lo que más le fascinaba de la literatura era «la misteriosa, indefinible música que es la voz de un escritor».

Los daños materiales es una novela (y también una antinovela) de amor en la que no aparece el amor por ninguna parte, a lo más hay sexo referido a través del filtro de lo esperpéntico, de lo biológico, reducido a una mera función fisiológica marcada por la intrusión y la violencia, en algún pasaje aludido mediante un sinécdoque memorable: unos dedos de pies que se encogen y frotan contra una alfombra. Esa implacable diatriba casi bernhardiana, cuya intensidad monomaniaca se va de alguna forma separando de su propio objeto, desbordando el motivo del despecho sentimental para adentrarse en un territorio, por así decirlo, existencial, dejando que su efecto cáustico termine por corroerse a sí mismo, ha sido descrita como un brutal y lapidario ejercicio de demolición del macho argentino, un golpe de gracia a una cierta construcción de la masculinidad. La novela puede leerse a un tiempo

como sátira y como parodia, con alusiones a la variante porteña del psicoanálisis y a ciertas literaturas que, bajo el pretexto de construir «mujeres fuertes», aparentemente transgresoras, reproducen actitudes y valores ya consensuados, una «doxa», incluyendo el mismo motivo del amor romántico como una preocupación femenina prioritaria y central. Como ha dicho Diamela Eltit, «el amor es el opio de las mujeres».

Por debajo de su andanada de exasperación y retorcimiento, que también podría admitir una lectura política, rescato la manera en que la novela alude a (y traza un recorrido por) la ciudad de Buenos Aires, o por algunos de sus barrios, que reenvía a *La canción de las ciudades*, la colección de crónicas de viajes que cruzan no solo fronteras culturales y vivenciales sino también entre géneros literarios, entrando y saliendo del cuento y la autobiografía, y que a su vez contiene el germen de varias novelas, como *La ingratitud*, su ópera prima, y *El desperdicio*. Allí, en alusión a Walter Benjamin, se concibe el texto como una calle de dirección única. El tránsito por la ciudad es también el tránsito de la ciudad: «Solo el campo puede ser revisitado. La ciudad se levanta cada día...»; en el paisaje urbano acaban por desaparecer los puntos de referencia. En su texto sobre Berlín anota: «Las *Trümmerfrauen* se enfrentaban a una ciudad que ya no les hacía caso. La Berlín real se alejaba, evolucionaba hacia nuevas formas prescindiendo

de ellas». (Quizás ese pudiera ser un tema de investigación y reflexión: un panorama comparado de las configuraciones de la ciudad en las narrativas actuales a ambos lados de la cordillera: mientras Buenos Aires parece ser una ciudad que, con intermitencias y sobresaltos, se revisita, muchos escritores y escritoras chilenas parecen verse en el trance de reinventar el tejido de la urbe, cimientan sus relatos sobre una realidad que sienten hartos más precaria.) En su doble identidad de escritora y periodista, periodista y escritora, Matilde Sánchez ha llegado –desde esos «legados antiejemplares, hechos de retazos, una literatura sin saber... sin aura»– a ocupar un lugar en el campo cultural argentino y latinoamericano, al mismo tiempo que ha contribuido a pensarlos. Hace unos años nos visitó en el Programa de Stanford en Santiago, donde reflexionó lúcidamente en una conferencia sobre algunos aspectos de este campo en Argentina: la emergencia de las microeditoriales, las escrituras del yo y del blog, la variante local del «hambre de realidad» de David Shields y la nueva configuración de las prácticas del mercado, sobre todo en lo relativo a la distribución. Imagino que sus palabras hoy irán en una línea similar. Esa tormenta, en cuanto no solo altera las mecánicas de producción sino también las condiciones de lectura, multiplicando y difuminando los focos de atención, generando y adaptándose a nuevos lectores capaces de atravesar casi

instantáneamente los aspectos formales para extraer con eficiencia fragmentos de información, también parece apuntar a la confluencia (y confusión) entre medios y fines. El medio vuelve a ser el mensaje. ■

Sergio Missana es periodista de la Universidad de Chile y doctor en literatura por la Universidad de Stanford. Es autor del estudio crítico *La máquina de pensar de Borges* y de novelas como *Movimiento falso*, *El invasor* y *La calma*.

La erosión del tiempo: escribir en medio de la avalancha digital

Matilde Sánchez

En *Rayuela*, Cortázar se preguntaba cuántos brazos, desde tiempos inmemoriales, se alzaron para sostener una vela y ahuecaron la otra mano para proteger la llama. Este gesto, parte de nuestra segunda naturaleza y casi reflejo, sigue contándose entre nuestras capacidades, aunque ni él ni nosotros lo hayamos aplicado más que excepcionalmente a un candelabro. Unos pocos lo seguimos empleando con un encendedor, gesto que el autor repetía al menos treinta veces al día para prender sus cigarrillos. Si hace medio siglo él declaraba la continuidad humana en ese gesto ya entonces obsoleto, nosotros advertimos cómo el presente se ha poblado de nuevos ademanes, que dan una cualidad ritual a esa mano ahuecada para cuidar el fuego.

En su pieza «¿Para qué molestarse?», incluida en *Cómo estar solo* y que se hizo famosa como el ensayo de *Harper's*, el novelista Jonathan Franzen pasaba revista a los advenimientos que le había tocado presenciar en el lapso que llevó la escritura de *Las correcciones*. Entre los que menciona, recuerdo uno que me costó fechar, las sopladoras de hojas. Aunque no todas las novedades mencionadas rozaban la condición de la lectura, integraban ese universo de nuevos elementos cotidianos que distrajeran la atención del autor y que recrudecen en dramatismo al considerar la novela realista.

Detengámonos en la imagen un poco extrema de quien describe a un personaje que barre con una escoba mientras lo asombra, al mirar por la ventana, que ahora los barrenderos estén allí abajo con sus sopladoras. Quiero decir, las sopladoras llegaron un día, sin aviso, para alterar no solo el tiempo de la tarea sino también la distribución muscular de los barrenderos. Franzen observaba el choque de tiempos entre el largo período que lleva componer una novela y el futuro infinitamente renovable que nos hace sentir la tecnología. Y pensar que ese ensayo es de 1996.

Al firmar el contrato de la novela *El desperdicio*, diez años más tarde, en 2006, reparé en un artículo menudo que señalaba que la cesión de derechos incluía la versión electrónica, por entonces para computadoras y «para todos los soportes por inventarse en adelante». Recuerdo que la cláusula me dejó perpleja. La novela es una tentativa sobre la crisis de 2001 y tiene bastante de tesis sobre la involución argentina, encarnada en la muerte de Elena Arteche, su protagonista, una lectora eximia. Comienza con el recuerdo de un cementerio en la pampa y de los llamados «poetas de cementerio», en particular la célebre *Elegía* de Thomas Gray. Mientras firmaba, recuerdo que pensé en cómo esa imagen y la invocación poética se dejarían leer en las páginas en rollo o en los saltos

de luz de una portátil y aun en pantallas líquidas que ni siquiera habría sabido imaginar, pero a las cuales los editores encomendaban el porvenir de los libros; hoy diría que con acierto, por tratarse de una seudoprofecía, digamos mejor, un programa. Comparé la sostenida cadena poética que invocan esas primeras páginas y la ilimitada confianza en la tecnología, a cuyos soportes aún sin nombre ni marca yo debía entregar el artefacto de mi invención. Es decir, pensé en la transmisión generacional, en las continuidades y sus rupturas.

¿Y qué decir de los saltos locales en el lapso mismo de la escritura de la novela, durante la prodigiosa recuperación que tanto sorprendía a los extranjeros y que abrevió nuestra curiosa posguerra sin guerra a un período de apenas dos años? ¿Cómo medir la regresión que significó la subsistencia a partir de lo que se encontraba entre los residuos de la calle, en esa ciudad convertida en gran basural, nuestra vuelta a la recolección en tiempos de cosechadoras descomunales, compradas en cuotas a precio de pesos convertibles, revertida en algunos barrios en apenas seis meses? La soja muy pronto recreó un Soho. No era sencillo calibrar la disparidad abismal entre el futuro vertiginoso que ese contrato descontaba, ajeno y distante para los protagonistas de los hechos narrados, y la rusticidad anacrónica impuesta por la crisis.

Fue un hecho llamativo que la poesía tematizara la crisis casi en tiempo real, en un impulso marcado por la urgencia. Pienso en *Aquel corazón descamisado*, de Luis Tedesco, escrita en las interminables colas de espera bancaria durante la pesificación de los ahorros en dólares y publicada en 2002; en *El carrito de Eneas*, de Daniel Samoilovich, una oda a los carros de los cartoneros, publicada en 2003. Y mencionar los carros de los cartoneros hace a nuestro punto porque en un brevísimo lapso comenzaron a construirse de la nada, a partir de dos ruedas no necesariamente neumáticas –aún subsisten en Buenos Aires cartoneros con carretas tiradas por caballos–; hubo unos meses en que evolucionaron hacia modelos muy ingeniosos, algunos disparatados, con un alarde de su propio fin de reciclaje, para acabar por estandarizarse cuando el cartoneo se

A la manera de un sufrido disidente que ha sobrevivido al gulag y muere la tarde previa a la caída del muro de Berlín, me conmovió que Elena, nuestra Elenita Arteche, muriera sin llegar a sostener un Kindle.

«institucionalizó» y se agrupó en mafias. La novela, a diferencia de la poesía, necesitó de su tiempo. *La intemperie*, de Gabriela Massuh, un diario de la crisis y de la cuarentena personal impuesta por una ruptura amorosa, se publicó en 2008. A mí me había llevado cinco años aplicar la mirada al punto de la crisis desde ese presente pujante.

El desperdicio tiene su sección urbana y su sección rural. Fue en los años de su escritura que salíamos de la crisis, sobre todo gracias a la expansión de la soja, de manera que también el país parecía haber dado un vuelco: no se trataba de sopladoras sino que la pampa iba cambiando rápidamente de color. El verde vivo del maíz y las pasturas era conquistado por un verde oscuro, de tonos casi negros. Y las cosechadoras impagas, varadas en la novela, de alguna manera se habían quedado haciendo su labor y revertían la crisis, que de un plumazo se había vuelto arcaica, salvo en los libros, que la atesoraban en tiempo presente.

Por esos años también se sucedían grandes cambios en los protocolos de lectura. Las innovaciones que vendrían a sustentar esa cláusula del contrato se tomaron apenas unos meses... Sumariamente, los inventos fueron: la lectora Kindle, lanzada en noviembre de 2007, y el primer iPad, vendido en abril de 2010. En julio de ese mismo año, cuando estaba por salir mi novela siguiente, Amazon desataba la «guerra» de precios al lanzar su Kindle 3 a 140 dólares; y enseguida comenzó la actual guerra de las tabletas.

Ahora me da por barajar ante ustedes, con cierta melancolía, las posibilidades de ficción que *El desperdicio* se perdió por un brevísimo margen. Por ejemplo, los posibles juegos entre esos soportes

Franzen encarna para el gran público la permanencia y renovación de la «gran novela social», esto es, la aptitud del realismo para convertirse en un fenómeno de ventas, en el tanque que aún sostiene el edificio editorial.

que entonces aún no habían visto la luz podrían haber sido aprovechados por la protagonista; todo el tema del traslado de una biblioteca al campo y las anotaciones finales de Elena, en retazos de papel que recorta de diarios y boletas, podría haberse resuelto de un modo muy distinto. No es que estos motivos hubieran caducado o que, como en aquella imagen cortazariana de la mano ahuecada en torno del fuego, se hubiesen convertido en rituales, pero las innovaciones empezaron a obrar efectos en la ficción. La aceleración del tiempo había erosionado el sentido original, lo corroía desde el interior. Todos sus referentes existían, sí, pero en manifestaciones muy otras y mutaciones profundas: las de la tecnología pero también de la coyuntura fugaz de nuestra economía de subsistencia, la experiencia traumática que había sido velozmente arrumbada al pasado por la voluntad colectiva de olvido. Numerosas páginas se cargaban de sentidos no calculados en absoluto. Así, la mencionada mudanza de paquetes de libros numerados no aludía al repliegue de la crítica literaria sino a la cuestión material concreta. Muy pronto la biblioteca de Elena fue todas las bibliotecas, fue un lamento por la extinción de la cultura del papel y, claro, una alegoría sobre la memoria... Y como la novela narra las circunstancias de una muerte prematura, de alguna manera esta rizaba el rizo hasta la broma de humor negro. A la manera de un sufrido disidente que ha sobrevivido al gulag y muere la tarde previa a la caída del muro de Berlín, me conmovió que Elena, nuestra Elenita Arteche, muriera sin llegar a sostener un Kindle.

Se argumentará que eso siempre ocurrió con la narración. Siempre nos sorprende cómo algunos

autores prefiguran con exactitud el rumbo que tomarán las grietas de su tiempo, hasta convertirse en las brechas de hoy día. A caballo entre dos siglos, nosotros podemos advertir hoy esa capacidad visionaria en autores como Cortázar, y por eso comencé citándolo: *Los autonautas de la cosmopista* anticipa las narrativas del blog y el video hogareño. Él exploró el Super 8, y quizá porque no era un buen fotógrafo tenía la compulsión de tomar instantáneas. Cortázar, ese niño al que la tecnología le pone un juguete entre las manos, es un precursor del posmodernismo que acaso inspiró el uso de las imágenes *low tech* en los paseos de Max Sebald, sus ilustraciones case- ras o mal impresas.

El autor de *Los anillos de Saturno*, a quien podríamos definir como un autor posnacional, a su vez sirve de inspiración a Orhan Pamuk en su ensayo sobre Estambul. De hecho, todos ellos ayudan a borrar la frontera entre fotografía y texto con esas fotos y su modo de empleo: las imágenes sin epígrafe son el inquietante souvenir sustentado en la memoria del viaje y, por lo tanto, no ilustran sino que, mejor, entablan un eco visual y reenvían a buscar la precisión en el texto; inculcan la lectura y nos conducen al niño lector que hemos sido, al que dibujaba en los márgenes de sus libros y tomaba sus primeras fotos. Es sorprendente el poco tiempo que llevó esta cadena de influencias y contaminaciones provechosas. Al límite de la broma está la iniciativa provocadora de Pamuk al abrir un museo de su novela *El museo de la inocencia*, con su colección de *brönnir* y otros objetos deducidos del sueño, el engaño y la ficción. Como en este caso el marketing es la novela, este museo ya no es una librería sino una especie de boutique de diseño.

Volvamos al principio. Les he mencionado a Franzen por razones que no son estrictamente literarias. Primero, su novela *Libertad* fue elegida para el experimento de volver a ocupar la tapa de la revista *Time* después de una década en que ningún escritor la había conseguido, y respaldada financieramente con la contratapa, una propaganda de Amazon publicitando la novela en soporte para Kindle. Se trata, además, de uno de los narradores estadounidenses que en sus ensayos

participa del debate sobre los cambios culturales. No se cansa de emprender pequeñas batallas nostálgicas a favor del libro, y emplea el foro de los medios para denunciar las diversas ingenierías que la ciencia y la tecnología dirigen en nuestra subjetividad, sobre todo a través de dos grandes avenidas, la farmacología y las industrias culturales. Hace muy poco seguía definiendo el libro y la literatura como el ámbito no superado del testimonio estable, la conservación y transmisión de la historia. En el último Hay Festival en Cartagena, sostuvo que «será difícil hacer que el mundo funcione» sin la permanencia que hemos conocido gracias al libro, repositorio de la memoria del planeta: «La contingencia radical [de la cultura digital] no es compatible con un sistema de justicia y un autogobierno responsable. El *ebook* nunca tendrá la magia de la hoja impresa: *El gran Gatsby* no necesitó de ninguna actualización».

Por otra parte, Franzen encarna para el gran público la permanencia y renovación de la «gran novela social», esto es, la aptitud del realismo para convertirse en un fenómeno de ventas, en el tanque que aún sostiene el edificio editorial. Sostiene, preciso mejor, el edificio del impreso mientras nos adentramos de lleno en el doble régimen: a cada cosa física le corresponde su fantasma virtual. Y al menos en teoría, ambos tienen un destino final de fósiles. Desde una posición de resistencia a su época, Franzen es un anti-Ballard, la contrafigura de su amigo David Foster Wallace, con su «realismo histórico» y sus técnicas de montaje ultrarrápido y posmoderno.

Y esa es otra de las paradojas. Las mismas editoriales que en 2006 confiaban la expansión de su lectorado a soportes aún no inventados, por así decir a ciegas, siguen siendo conservadoras en cuanto a la narrativa que promueven e inculcan. El historiador de la lectura Jean-Yves Mollier, estudioso de las enciclopedias populares y las colecciones de novelas entre el siglo XVIII y la actualidad, destacaba hace poco que «la censura comenzó siendo un fenómeno religioso; luego fueron los poderes civiles los que asumieron el control. Hoy la censura es sobre todo económica, una censura de mercado. El mercado no tiene ideología; trata de impedir aquello que lo perturba en su camino

Todo el mundo del papel se ha museificado y hasta nos hace pensar si acaso el libro material no se convertirá en una suerte de *merchandising* del libro electrónico.

hacia el beneficio, y es ahí donde se ejercen los fenómenos de censura: cuando el mercado siente que están en riesgo sus ganancias». Y concluye: «Esta censura de mercado rara vez se analiza pero existe y es muy fuerte».

Mollier plantea varias inquietudes. Los imperios globales de la edición necesitan de los «libros tanque». También los necesitan los editores (el oficio de editor, ya sea de libros o periodístico, afronta transformaciones tan drásticas que equivalen a una extinción; el editor tal como lo conocemos debe morir y nacer otro), las librerías y las revistas culturales, más allá de que les otorguen o no estatuto literario. Esto hace que el concepto crucial de futurible no se aplique a la narrativa, aunque tengamos la impresión de que casi cualquier cosa se publica. Cuánto tiempo seguirán las editoriales publicando ficción de autores locales, por ejemplo, es una pregunta central hoy. ¿Cuál es el horizonte de lectura para la ficción? ¿Cuál es la necesaria masa crítica que debe tener un conjunto de libros de autores de diversas generaciones para que podamos seguir hablando de literatura? Y además, ¿es pertinente seguir pensando en términos de literaturas nacionales? ¿Podemos pensar en una literatura en base a quinientos lectores?

En *Aquí América Latina, una interpretación*, Josefina Ludmer fue de las primeras en preguntarse por estos cambios acelerados, por la contaminación entre ficción y realidad, al caracterizar la actual condición «posautónoma» de la literatura y el arte en general. Históricamente la ficción se fundó en un pacto entre autor y lector, quienes convienen en dar por efectivamente sucedida una experiencia no real, por descabellada que sea, con protagonistas de invención. Ese protocolo es lo que hoy cruje. En *The rise of fictionality*, Catherine

Gallagher analiza el estatuto de lo ficcional y el modo en que la verosimilitud se impuso a la referencia real en la novela inglesa del siglo XVII. Gallagher analiza la célebre frase de Coleridge, acerca de que la ficción supone «la voluntaria suspensión de la incredulidad». Según la crítica, la ficción reside en la paradoja de que la novela ofrezca explícitamente una invención pero al mismo tiempo la desmienta. Es decir, al declararse ficción, ya no necesita más argumentos y requiere el consentimiento automático de la creencia. Su carácter no real se convierte en lo que damos por sentado, en esa zona de ambigüedad, al mismo tiempo declarada y voluntariamente soslayada, entre lo cierto y lo posible. De acuerdo con Gallagher, esto se asienta en la no referencialidad evidente, en la falta de una entidad específica y real para los nombres propios de los personajes. (En este sentido, el museo de la novela de Pamuk parece un hito en los juegos e intercambios entre realidad y ficción. Así, el romance museificado no pertenecería ya al régimen de la ficción sino, en todo caso, al del delirio, que logra convertir en material algo inexistente. Sin embargo, puesto que ofrece la prueba tangible de lo que narra, exige una dosis superlativa, ya no de voluntad sino de fe; estamos allí más cerca del adorador, o del fan, que del lector convencional.)

Hay indicios para pensar que esa aptitud —o voluntad, mejor, la palabra es crucial— de suspender la incredulidad en la lectura, sus vacilaciones, son lo que hoy hace crujir la novela. Entre tanto, nuestra exposición a la ficción se multiplica en las teleseries, donde hoy se alojan algunas de las mejores producciones cinematográficas. También intervienen el presente continuo de los blogs y las narrativas biográficas de Facebook. Las redes sociales ya son un prontuario, la huella de nuestras vidas. ¿Estamos ante una saturación de ficciones o al contrario, ante la preponderancia de lo real debido a la omnipresencia de los medios? ¿Hemos desaprendido la capacidad de asumirnos como crédulos ante la promesa de evasión; nos hemos plantado como lectores ante la sujeción narrativa, con sus distintas exigencias y formas de autoridad? ¿O es sencillamente que, según sugiere también el museo de Pamuk, estamos

demasiado cansados para el esfuerzo de imaginar por nosotros mismos, sin utilería, sin imágenes auxiliares?

Me sorprendió comprobar el año pasado que en Hatchard's, acaso la librería con más prosapia del mundo, que aún se resiste a la hidráulica del café expreso, la ficción ahora vive en el subsuelo. En Barnes & Noble fue mudada al primer piso. En el ámbito del inglés, el género más leído son las memorias, pero incluso estas son cada vez más arrinconadas por la expansión territorial de los *muffins*. (En América Latina lo es la autoayuda: ambas tienen en común la primera persona y el repaso y transmisión de una experiencia vivida. En los dos géneros, la vivencia narrada se da por cierta.)

Todo el mundo del papel se ha museificado y hasta nos hace pensar si acaso el libro material no se convertirá en una suerte de *merchandising* del libro electrónico. Hace algunos años recuerdo que en una novela, que narraba el periplo infructuoso de un manuscrito por las editoriales, el autor novel llegaba a la conclusión de que en el papel ya está el canon.

Los contratos han ido mucho más allá de aquella primera cláusula de 2006 comprendida en *El desperdicio*. Si en 2010 la Feria de Fráncfort había calculado 2018 como el año en que el libro digital se impondría al físico, esto ha tenido una aceleración inusitada. Algunas editoriales ya registran que el 80% de sus negocios provienen de las licencias digitales. En 2010, el nuevo contrato para mi siguiente novela, contemporánea de la tableta, me advertía: «El editor ejercerá los derechos de reproducción, distribución y venta de la obra en versiones electrónicas (entendiendo por tales aquellas que incluyan todo o parte de la misma en forma sonora, visual y audiovisual, para su lectura junto con sonidos e imágenes, incluidas las versiones multimedia y para redes informáticas de comunicación) en cualquier Soporte Electrónico, tanto conocido como por desarrollar. El autor acepta las variaciones que el editor deba introducir en la obra a efectos de adaptarla a dichos soportes». En otras palabras, el autor entrega su libro no solo para licencias de lectura, sino también para una potencial versión fragmentaria, vuelta a editar sin

su concurso. Se trata de la narrativa como uno de los insumos del multimedia en momentos en que incluso esta palabra ha quedado fuera de moda. La literatura lleva más de medio siglo como material subsidiario del cine y la televisión, que le han insuflado nueva vitalidad. Pero a partir de los nuevos soportes, que le han impuesto la noción cinematográfica de «corte final», debemos pensarla como un lenguaje participante del *streaming*.

Llevamos al menos una década escuchando auspicios de nuevas formas narrativas, que aprovecharán y acompañarán las innovaciones tecnológicas. No solo provienen de las usinas del futuro sino de académicos y estudiosos *serios* del libro. Nunca como hoy se han estudiado tanto la historia de la lectura, las bibliotecas y enciclopedias; nunca se sondearon con tanta obsesión los hábitos del lector de diarios y el usuario de Internet. En algunos casos, esos auspicios se han materializado. La productora digital Touchpress produjo (¿podemos decir que «editó»?) *La tierra baldía*, acompañada de manuscritos con las correcciones del poeta, fotos, en un objeto de culto que no es solo literario: vendió doscientos mil ejemplares. Claro que Touchpress no se limita a los clásicos; lo que más produce son paquetes de Disney. Nuevas formas de puesta en página buscan también al lector tradicional; se trata de libros singulares, que apelan al espíritu del coleccionismo. Allí está *Postales de una biografía*, de Nicolás Helft, sobre los viajes de Borges. Se publicará *Cortázar de la A a la Z*, a la vez un diccionario biográfico, una iconografía y un libro de mesa. Mediante el despliegue de materiales propio de las pantallas, en hipertexto, ambos ofrecen el formato al que está derivando la lectura, me refiero al fragmento (es cómica la manera de llamarlo en inglés, el *snack reading*). Pero hasta el día de hoy lo que sostiene los edificios editoriales, a su vez crecientemente concentrados, sigue siendo la novela realista masiva, cuyos parámetros de verosimilitud se consolidaron en el siglo XIX.

Visita a la región del primer plano

Iberoamérica es un refugio de la ficción, abierta como en pocos ámbitos a la búsqueda y el experimento narrativo. Si miramos los últimos veinte

Extremando, podemos decir que la permanencia de la prensa gráfica tal como la conocemos depende de los adelantos en materia del tratamiento de la presbicia.

años, Roberto Bolaño y César Aira han sido los novelistas de mayor irradiación, con un aporte extraordinario y rico en debates críticos. Bolaño, con su narración de montaje serial, que en *La literatura nazi en América Latina* cierra el ciclo de la enciclopedia renovada por Jorge Luis Borges, y la novela prometeica, que avanza reescribiéndose. Y Aira, cuya máquina surrealista pulveriza la verosimilitud tal como la concebíamos, con sus novelitas a la carta: una novela para cada lector. El único que ha leído la obra completa de César Aira es César Aira; lleva más de 110 novelas breves. Ellos han encontrado su método de vigencia a través del progreso –inestable– de sus historias.

En líneas generales, la ficción en castellano ha resistido la dispersión de lectores sorteando la mimesis mecánica, pero recurriendo a intensificadores referenciales, en busca de cercanía y autenticidad para su pacto de identificación y verosimilitud. En los últimos diez o quince años, sobre todo en América Latina, hemos visto un acentuado uso de la primera persona, que sustenta estos cambios y requisitos en la percepción de lo que es verosímil. La autoficción, el giro autobiográfico, no son nuevos, claro; de hecho, ya estaban en *Rayuela* –y es también por eso que la mencioné al comienzo– y en buena parte de la narrativa del *boom*. Vuelvo a mencionar a Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*, en relación con la posautonomía impuesta en los años noventa. Casi toda la narrativa ha resistido la erosión deslizándose hacia el punto de vista más próximo al lector, casi superpuesto, con apelaciones a la primera persona incluso para la ficción más neta. Fernando Vallejo llega a decir que no puede concebir hoy día una escritura sin primera persona; además, su lector es interpelado de manera directa en cada página.

El conservador *The Times* ofrece un club del vino y fiestas de lectores; el *Daily Mail*, con uno de los sitios más leídos del mundo, ofrece cursos de jardinería. *The Guardian* abrió un café.

Otra forma cada vez más extendida de autenticación ficcional y plataforma de la verosimilitud ha sido el empleo del tiempo presente, que emparenta la novela con las narrativas de pantalla. «Lo que sucede no solo me ocurre a mí, este narrador, sino que está ocurriendo ahora, en tu mismo tiempo, querido lector, bajo tu escrutinio», parece decirnos: se trata de representar la ficción «en vivo».

Horacio Castellanos Moya ha sido otro de los autores más leídos por los escritores, sobre todo a partir de *El asco*, tanto en el orden temático –al desacralizar la izquierda latinoamericana y desensamblar su evolución en Centroamérica–, como por lo que Ludmer llamó «tonos antipatrióticos». Su primera persona y la intensidad de su presente intensifican el tiempo en el que transcurre la lectura (el «aquí y ahora» de la diatriba, recordemos que el monólogo tiene el marco de una espera en un bar), acentuando la ambivalencia entre el sujeto de la enunciación y el autor. Este auge del tiempo presente ha planteado desafíos a los demás puntos de vista, haciendo que el empleo de la tercera persona y el narrador omnisciente adquieran un tono de clasicismo por anticipado, una pátina de *vintage*.

Afin al personaje de Castellanos podemos mencionar a Diamela Eltit, que empuja las fronteras de la ambigüedad literaria hacia una protesta radical que no se nombra como denuncia. En *Impuesto a la carne*, también en primera persona y en la coyuntura del Bicentenario, oímos las voces de madre e hija, al modo de una cámara de ecos en la que resuenan letanías colectivas, dogmas sanitarios y retórica política sobre el cuerpo femenino, todos ellos perturbados al ser asumidos

como propios, es decir, como una subjetividad artificial y sobreconstruida. Esta ironía radical, que no pretende un juicio moral sino que propicia una suerte de sonrisa amarga de reconocimiento, obra exactamente al revés de la denuncia hiperbólica de las últimas novelas de Fernando Vallejo. No se trata de peroratas, expresión superlativa y terminal del yo, sino de discurso colectivo. (Me recuerdan los montajes de Elfriede Jelinek en sus monólogos teatrales; solo que donde Eltit repite la retórica patriótica Jelinek reemplaza la subjetividad por la publicidad de los medios.)

Asimismo, tanto en obras de autores jóvenes como en los manuscritos enviados a concursos en que me ha tocado participar, advierto un agotamiento de los ámbitos urbanos y esa mencionada búsqueda de autenticidad contra la saturación ficcional que nos rodea. Quisiera destacar la muy notable novela *Toda la verdad*, de Juan Becerra, que podríamos definir como hiperrealista y que tan luego tematiza la ida y la vuelta de la utopía rural (primero bucólica, utopía de autoconocimiento *new age* que admite ser monetizada mediante un libro –¡ey!, un *best seller* al instante–, y luego utopía sexual antropofágica). Entre los jóvenes que comienzan su camino de novelistas, la argentina Selva Almada, con *El viento que arrasa* y *Ladrilleros*, y el joven Diego Zúñiga, con *Camanchaca*: rutas, pueblos, pequeñas poblaciones en los que el pasado se narra en presente.

Quisiera compartir con ustedes mi sorpresa al descubrir que tres autores tan diversos y distantes, que no nos conocíamos ni nos habíamos leído –me refiero a Cristina Rivera Garza, Rodrigo Rey Rosa y yo– hayamos coincidido en trabajar con archivos históricos de la psiquiatría. Cristina con los expedientes del manicomio La Castañeda en dos obras –un ensayo y la novela *Nadie me verá llorar*; Rodrigo con *El material humano*, y yo en un ensayo. ¿Qué buscamos allí? Puedo hablar por mí; encontré en la demencia uno de los ámbitos donde la ficción se impone a la realidad por fuera de las nociones de verosimilitud. La demencia está siempre autoactualizada; es una forma de trabajo con los restos de lo real. Pero también descubrimos en el archivo el material para ejercitar la ironía autoconsciente en los discursos

ofrecidos por la ciencia, en sus dogmas higiénicos y las supuestas curas que muchas veces funcionaban porque se creía en ellas: modelo de terapia a través de la verosimilitud. Leyendo esos archivos hemos salido al encuentro de un *ready-made*, para emplear el concepto de Marcel Duchamp con el que tanto Bolaño como Aira se han identificado. Y también, al menos en mi caso, hemos salido en busca de nombres propios, primer ladrillo tanto de la ficción como de la biografía.

Si bien la ficción en Latinoamérica conserva una vitalidad transformadora, no podríamos afirmar que se trata de un territorio asegurado. En mi país ya tenemos varias provincias donde no queda una sola librería. Pero hay algo más alarmante todavía —porque allí se trata de la cocina del futuro—: en Estados Unidos, numerosos estados ya no tienen ninguna clase de quiosco de impresos. La mutación de la lectura se vincula de manera estrecha con la caída de los diarios.

¿Tu número de teléfono?

Sobre la erosión del tiempo en la obra y su interpretación, se argumentará que el relato siempre estuvo presionado por la transformación de la realidad y que, pese a ello, por ejemplo las novelas, durante siglos habitadas por caballos, volantas y carretas, no caducaron con la sola invención del motor. Esto puede aplicarse a un sinfín de detalles. Reparemos en todas las novelas leídas en las que los personajes morían de sus síntomas, morían sin lo que hoy consideraríamos un diagnóstico, quiero decir: morían de fiebre, de tos y palpitaciones. Pero convengamos que la tracción a sangre no desapareció ni las ciudades se poblaron de Fords en apenas dos años, como sí ocurrió con libros y revistas en los aviones. Y sucedió que al siguiente vuelo (y el destino hace la diferencia), ya todos los pasajeros llevaban sus tabletas.

Podemos evadirnos de nuestra realidad pero no de las pantallas. La tableta es el nuevo soporte de la intimidad, pero no es seguro que lo sea por siempre. Basta ver en qué proporción, en las horas nocturnas que antes dedicábamos a leer bajo el foquito de los asientos, ese rito delicioso de replegarnos —en público y en suspensión—, condición privilegiada de lectura que nos sumergía en uno

de los modos más penetrantes de sentirnos contemporáneos, ahora se emplean tabletas para ver películas o juegos. De hecho, notarán que hasta las pantallas individuales del avión están volviéndose obsoletas. El acto mismo de elegir lo que se ve o se lee, cada vez más segmentado, personalizado y preciso, casi invierte el valor colateral de compartir. Acosados por actividades digitales que pueblan la mayor parte de nuestro día, accedemos al ocio también en porciones acotadas, de *snack*. Hoy el verdadero ermitaño tradicional comenzaría por desenchufarse y desbancarizarse; en cambio, la contracultura juvenil busca ante todo atravesar todos los muros de pago sin sacar su tarjeta.

El entretenimiento ha colonizado, primero los muros; luego, el papel. Tres casos de este nuevo modelo de noticias. Hace pocas semanas varios diarios estadounidenses de provincias hicieron portada con la foto de cinco jóvenes anónimos saludando la cámara desde un coche. Desde sus tiempos de *beatle*, Ringo Starr suele sacar fotos y acaba de publicar un libro con ellas. Entre el material, los diarios recuperaban una foto de 1964, tomada por Ringo desde la ventanilla del coche que trasladaba a la banda a su hotel, a un grupo de fans que los había reconocido y había puesto su auto a la par. Ringo buscaba ahora a estos protagonistas; quería conocerlos, saber en quiénes se habían convertido. La historia, que se desplegó en los días siguientes hasta que los exmuchachos fueron encontrados, reunía varios méritos para los diarios de hoy. Combinaba una novedad de la sección Entretenimiento con el foco en una celebridad del siglo XX, a la que sumaba el despliegue de cuatro biografías ordinarias. La noticia tenía la capacidad de «actualizarse» al correr del día. Sobre todo, encarna el tipo de narrativa personal en la que nos han entrenado las redes sociales.

Hace dos semanas, otra portada en el mismo espíritu. Una fundación lanzó una campaña para hacer realidad el sueño de un niño enfermo de leucemia: ser Batman por un día. La misión se expandió por las redes y decenas de miles de habitantes de San Francisco participaron de una performance callejera para recibir y celebrar al niño Miles Scott, rebautizado Batkid, quien viajó en un batimóvil hecho por Lamborghini y atrapó

Casi toda la narrativa ha resistido la erosión deslizándose hacia el punto de vista más próximo al lector, casi superpuesto, con apelaciones a la primera persona incluso para la ficción más neta.

al Acertijo. La liberación de Ciudad Gótica fue la portada de la edición del *Gotham City Chronicle* (con un artículo firmado por Clark Kent y Luisa Lane); en verdad el señero *San Francisco Chronicle*. Batkid fue saludado por el alcalde y aun por el Presidente Obama.

Hace un mes, en el diario donde trabajo solo dos noticias impusieron el récord de lectores digitales del año, por encima de la elección del papa Francisco: la hija de un exministro de Transporte procesado, una desconocida absoluta, había subido sus desnudos a Facebook; el periodista estrella Jorge Lanata se había separado de su mujer, a quien nadie conocía. Es cierto que las dos noticias muerden el margen de la política pero se independizan rápidamente de ella; no es la política la que avanza sobre el espectáculo sino al contrario. El entretenimiento, la espectacularización, es la clase de ficción cotidiana que fluye sin cargo, mejor distribuida que el agua corriente.

El lectorado de la prensa gráfica no se renueva: es este un hecho irreversible. Tal como sucede con el libro, aún vivimos bajo los dos regímenes: diarios en papel y diarios digitales. Pero no se trata de una espera generacional. Aunque en particular el Cono Sur registra esta tendencia a un ritmo más paulatino (en la última década más de dos millones de lectores se sumaron al lectorado de los diarios en Brasil), muchos diarios en papel se extinguirán. Cuánto tiempo llevará esa extinción dependerá de la calidad de la vista de los lectores que hoy tienen unos cuarenta años. Extremando, podemos decir que la permanencia de la prensa gráfica tal como la conocemos depende de los adelantos en materia del tratamiento de la presbicia.

Entre tanto, los diarios digitales van aquilatan-do sus estilos. Es uniforme la tendencia a que las noticias de todas las secciones sean cada vez más arrinconadas por el entretenimiento. Basta repasar el universo variado y pujante de la prensa digital inglesa, hoy poblada de ofertas sociales y otras estrategias de popularidad con que los diarios, desde los más masivos hasta los más tradicionales, buscan fidelizar al lector, convirtiéndolo en fan. El conservador *The Times* ofrece un club del vino y fiestas de lectores; el *Daily Mail*, con uno de los sitios más leídos del mundo, ofrece cursos de jardinería. *The Guardian* abrió un café. Todos ellos ofrecen salones de citas. El fan es la nueva gran categoría del público, llamemos a esto consumo o lectura. Pero era sobre esa misma categoría que se lanzaban las suscripciones de diarios, el folletín, las colecciones de fascículos y toda clase de productos que resultaran anabólicos para la venta. Y también las colecciones de novelas que nos convirtieron en lectores en la adolescencia.

En términos generales, la web propicia los temas de evasión y el papel despliega el material que requiere una atención más seria y prolongada: esta es la hipótesis explícita en la que trabajan todos los grandes diarios del mundo. Pero la caída de los diarios en papel y la transformación de los hábitos de lectura pasa a otra instancia si tomamos en cuenta las últimas proyecciones. Se estima que en apenas dos años el 80% de las tareas que hoy hacemos en computadoras o tabletas, las haremos en el teléfono; en el mundo entero los diarios están desarrollando mejores diagramaciones para pantallas más pequeñas. Y que también la literatura estará allí. En otras palabras, el teléfono centralizará toda nuestra actividad electrónica. Hace pocas semanas el historiador Mollier, el estudioso de las enciclopedias a quien mencioné, observaba la sostenida tendencia a leer libros en teléfonos. Así, la novela estará compitiendo, además de todas las aplicaciones y tareas que hasta hoy hacemos en computadoras y tabletas, con la conversación.

¿Qué hace la gente con sus teléfonos; por qué razón los escritores deberíamos preguntarte a vos, hipócrita lector, tu número de móvil? Los usos varían mucho por país, en función de su grado de

conectividad y su parque de móviles. Pero tendemos a seguir los hábitos del consumidor en Estados Unidos con diferente retraso; por ejemplo, el Reino Unido tiene un retraso de dieciocho meses; Latinoamérica, bastante más atrás pero aun así, en un futuro cercano (son cifras del Fat Finger Report, de GoldSpot Media). Miremos el detalle del empleo que dan al móvil en esos países, porque esto habla sobre el futuro de la lectura.

Se sabe que en Estados Unidos el 85% de las consultas al móvil son para actividades en redes sociales; esto hace que todos los diarios ahora traten de acercar los íconos de Twitter y Facebook a la noticia, para lograr que estas sean reproducidas y entren en el torrente de la opinión. Esa cifra es inferior a la mitad en el Reino Unido. Solo el 38% lo emplea en la búsqueda de noticias, en esto no hay diferencia entre países, de manera que será una tendencia estable. De hecho, las noticias son el último interés, precedido por los juegos, la consulta de mapas y el pronóstico meteorológico, las compras, actividades bancarias, videos y tareas asociadas a la productividad. El ritmo de actualización de las noticias en soportes digitales se aceleró a niveles inimaginables, empujado por la tecnología; pero también, y esto suele perderse de vista, por los usos que le dan los lectores. Al comienzo de los diarios digitales, las redacciones actualizaban las noticias cada seis horas. Hoy la actualización es casi permanente, aun cuando no se justifique en sustancia, es decir, por una información que altere la noticia ya subida a la red.

En *Sobre lo nuevo*, ese ensayo sobre la vanguardia y el cambio al que siempre vuelvo, el filósofo Boris Groys observa que la innovación en cultura «no aporta materiales inéditos sino que es una revisión de valores consagrados y alteración de la jerarquía». Dado que pone en duda el valor, lo nuevo entroniza a su vez valores efímeros: da primacía al presente sobre el pasado y el futuro, aparece en forma de moda. Antiutópico y antitotalitario, según Groys lo nuevo llega de manera cíclica y, en las últimas décadas, casi automática. Y observa que el interés por la innovación y la ruptura de la continuidad solo se activa una vez que «la conservación de lo antiguo parece estar asegurada por la técnica», lo que vuelve

redundante la repetición de formas ya percibidas como clásicas. Es un hecho para destacar, aunque tal vez sea una tautología, que el primer género que cayó del todo con el advenimiento de la red —y se superpuso a ella del modo más fluido— fue la enciclopedia. Yo no hago mucho caso, atiendo el consejo de mis ídolos y mis maestros, en momentos en que ellos mismos y hasta sus lecciones parecen confundirse. Sigo empeñada en unas traducciones y hago de cuenta que no oigo cómo la virtualidad avanza y ocupa cada vez más cuartos de la casa. Por fortuna, los libros quedaron de este lado. Y si los roban de noche, siempre me quedará la tableta. ▢

La argentina Matilde Sánchez es periodista y narradora. Dirigió el suplemento cultural del diario *Clarín* y ha publicado *La ingratitud*, *El Dock*, *La canción de las ciudades* y *El desperdicio*, así como una biografía de Hebe de Bonafini y un libro sobre la obra de Silvina Ocampo.

Centro de
Investigación
y Publicaciones

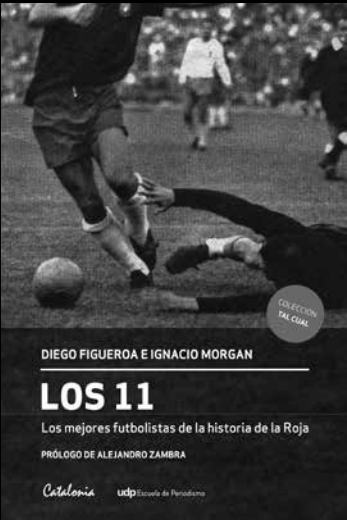
El rescate patrimonial y la investigación periodística integran las líneas de trabajo del CIP. Gracias a su equipo de investigadores y a una alianza con el Centro de Investigación Periodística (Ciper), el CIP cuenta con más de 16 títulos publicados en sus nueve años de existencia. Los siguientes son los tres últimos, lanzados en conjunto con la editorial Catalonia:



Bachelet. La historia no oficial

Andrea Insunza y
Javier Ortega

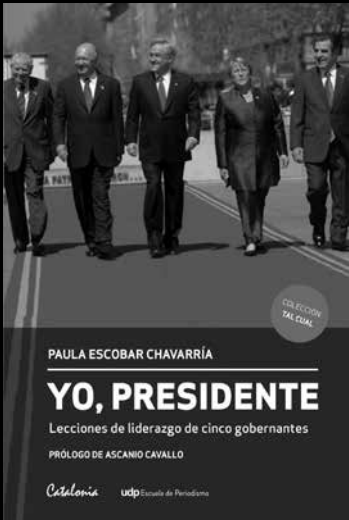
Reedición de la más completa investigación periodística sobre la trayectoria política y humana de la primera mujer gobernante en la historia de Chile. La obra, con ediciones en Chile y México, repasa los momentos más importantes de Bachelet hasta que llegó a La Moneda en 2006.



Los 11. Los mejores futbolistas de la historia de la Roja

Diego Figueroa e Ignacio Morgan

Sergio Livingstone, Jorge Robledo, Enrique Hormazábal, Leonel Sánchez, Jorge Toro, Elías Figueroa, Jorge “Chamaco” Valdés, Carlos Caszely, Roberto Rojas, Iván Zamorano y Marcelo Salas. La vida, trayectoria y secretos de los más recordados cracks del fútbol criollo, acompañados por una presentación del escritor Alejandro Zambra.



Yo, Presidente. Lecciones de liderazgo de cinco gobernantes

Paula Escobar Chavarría

Entrevistas en profundidad con los cinco últimos gobernantes chilenos, quienes narran los hitos que marcaron sus mandatos y la forma en que los enfrentaron. Una mirada al corazón del poder, contado por sus protagonistas.