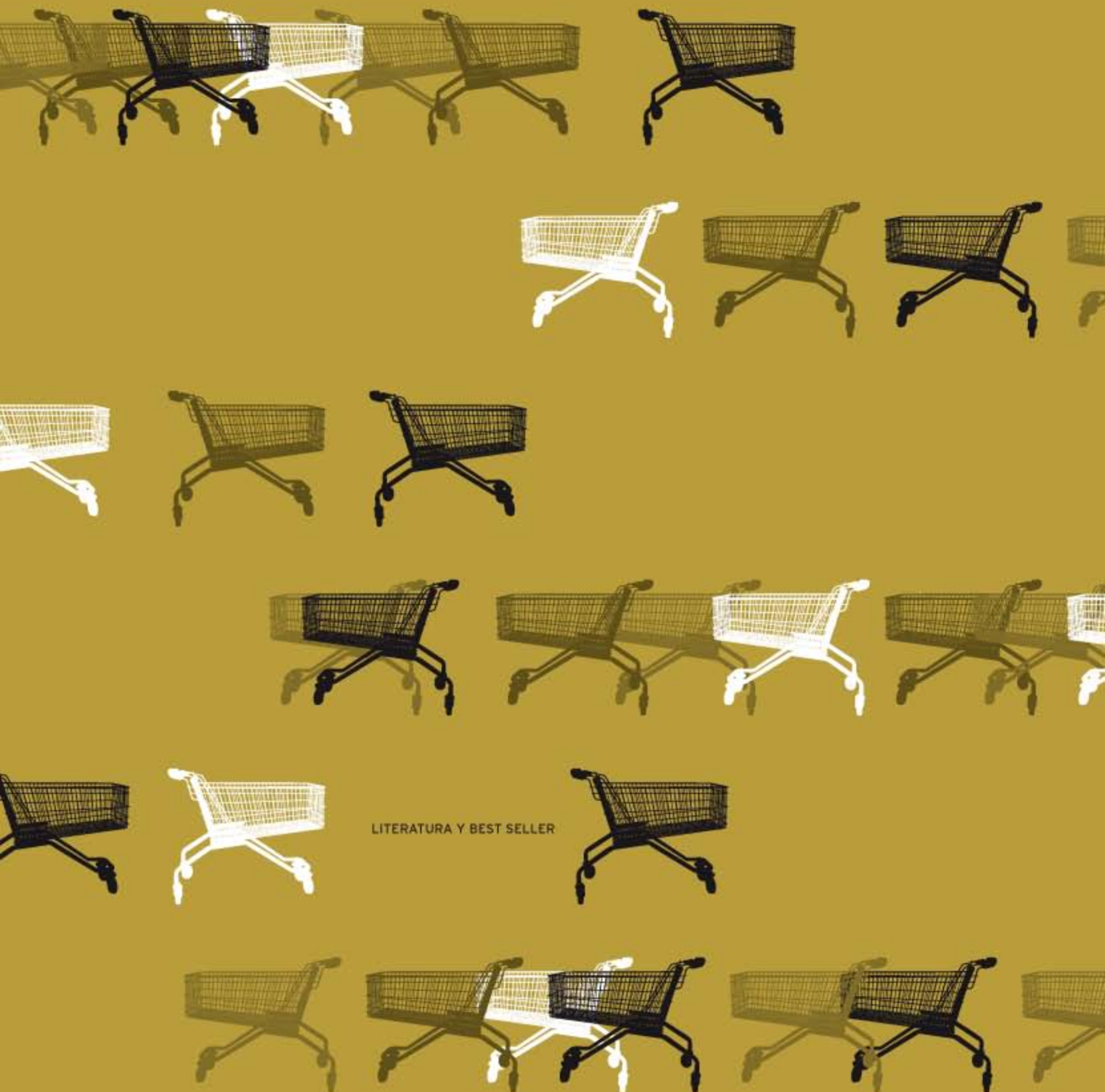


grifo

escuela de literatura creativa universidad diego portales

número dieciocho | julio 2010
ISSN 0718-4786



LITERATURA Y BEST SELLER

EDITORIAL

El corpus

POR VÍCTOR IBARRA

Pensar la manifestación y las implicancias de un género como el *best seller* resulta, cuando menos, esquizofrénico. Desde categorías mal traducidas –por ejemplo, el *best* que puede ser interpretado como “mejor”, “más” y quién sabe como qué otra cosa– hasta la prolífica especialización de sus características y estructura, el dibujo difumina sus márgenes. La discusión respecto de su lugar dentro del *corpus*, y su validez como literatura es bizantina. Si nos preguntamos, entonces, por certezas, encontramos tan sólo un hecho indiscutible: el desprecio académico por sus mecanismos de producción, su posicionamiento en el mercado, y su condición de obra.

El genético rechazo por parte de la esfera intelectual hacia el consumo literario de la crítica no especializada –exceptuando, quizá, a Paulo Coelho y su inclusión en la Academia Brasileña de las Letras–: el lector de folletín, o de novela gorda y colorinche, revela una fisura estética cuyas simientes desconocemos. Es posible afirmar, no obstante la indeterminación reinante, que acontece un regreso a la pregunta por lo literario, pues cualquier definición de *best seller* implica, por negatividad, una de literatura. Este retorno conlleva la problematización específica de esa definición. *Ergo*, nos ceñiremos a la conclusión de Eagleton respecto del tema, y frente a la pregunta “¿qué es la literatura?”, responderemos: el canon. Entonces, si aquella corresponde tan sólo a un criterio de juicio de gusto, consensuado en un momento particular de la historia, asumiremos que la inclusión o exclusión del *best seller* –más allá de la determinación de cajones tales como “el buen *best seller*” o “el *best seller* de calidad”– dependerán, de manera inevitable, de quienes establecen el canon: la academia.

A estas alturas no es muy difícil notar la tautología. Aquí debiésemos, también, interrogar la circularidad y desestimar el perogrullo. Sin embargo, es bastante difícil decir si, en efecto, la marginación literaria del *best seller* resulta menos un absurdo que una consideración necesaria. Nuevamente, nos encontramos frente a “tan sólo un hecho indiscutible”: si la literatura es canon, y éste lo determina la academia –la misma que desprecia desde siempre a los mejores vendidos–, entonces, el género en cuestión –el *best seller*– nunca será literatura.

Al gesto sugerente de “desestimar” una lectura podemos aducir detalles técnicos, semánticos, retóricos, historiográficos y un sinfín de otros muchos; sin embargo, nunca seremos capaces de afirmar a ciencia cierta que el criterio subyacente a este acto es literario. Y porque lo literario es, por definición, inesencial, *Grifo* se construye a partir de esa aporía: en ningún caso pretendemos resolverla, sólo presentamos al *best seller*, y su denostado lugar en el *corpus*, como desafío irrestricto de pensamiento. ■



contenidos grifo online 4

www.revistagrifo.cl

Editorial

POR VÍCTOR IBARRA

Artículos

Armario a la chilena. Discursos en la Prensa *Gay*: gente detrás de las paredes

POR PATRICIO MADRID

Bicentenario y paisaje editorial

POR BERNARDO SUBERCASEAUX

Decapitación y enmascaramiento: aniquilación del sujeto y creación travesti

POR REBECA SÁNCHEZ CASTRO

Adorno, Klüger, Celan: Silenciamiento de la poesía y necesidad del poema en la representación del Holocausto

POR PABLO ROJAS

Roberto Bolaño: la representación del mal y la estetización de la política en *Estrella distante*

POR ERNESTO ANDRÉS CAMPOS

Ensayo

El artista como voluntario

POR ENZO DATTOLI

La Gotera

Poesía: Gustavo Barrera, Christopher Rosales, Carlos Henrickson.

Narrativa: Alejandra Costamagna, Matías Jaque, Verónica Watt.

Poema por entrega

Damaris Calderón / Alexia Caratazos

Teatro en tres actos

Suspendidas (primera parte)

POR IVÁN INSUNZA

Traducción

Versión completa de Pier Paolo Pasolini: “C” (extractos de “F”)

Publicado en Grifo papel N°18

POR GONZALO YÁÑEZ QUIROGA

4	Mercado editorial: ponerle la cola al burro POR ANDREA VIU
7	Entrevista a César Aira: Una gota de ironía POR EQUIPO GRIFO Y GALO GHIGLIOTTO
12	Superventas POR DANIEL HIDALGO
15	Inéditos de Diana Bellessi
17	Literatura chatarra POR FRANCISCO ORTEGA
21	Entrevista a Andrea Palet: Escapando del <i>best seller</i> POR EDUARDO FARÍAS Y VERÓNICA WATT
25	<i>Crepúsculo</i> y su inquietante olvido en la crítica literaria POR SOFÍA REYES
28	Traducción: Pier Paolo Pasolini: “C.” (extractos de “F.”) POR GONZALO YÁÑEZ QUIROGA
32	La escritura como escondite y exhibición: revisión panorámica de la narrativa de Jaime Bayly POR LUIS SOLTELA
35	Entrevista a Francisca Solar: Me interesa el NN POR EQUIPO GRIFO
39	Inéditos de José Angel Cuevas
40	¿Qué pasó, Pérez-Reverte? POR ISIDORA CAMPANO N.
42	Crítica de libros <i>El Tercer Reich</i> : recuerdos del futuro: <i>El Tercer Reich</i> , Roberto Bolaño POR CELINA MANZONI Miedo a su propio funeral: <i>Dublinesca</i> , Enrique Vila-Matas POR CLAUDIA APABLAZA Un peñascazo bien dirigido: <i>Armas Arrojadizas</i> , Marcelo Mellado POR CHRISTIAN AEDO J. Exit/Este: <i>Exit/Este</i> , Gonzalo Muñoz POR EUGENIA BRITO
46	Reseñas <i>urdimbre</i> , Julieta Marchant POR SOLEDAD FARIÑA <i>quién va a podar los ciruelos cuando me vaya</i> , John Landry POR THOMAS C. ROTHE <i>Recolector de pixeles</i> , Christian Aedo POR ERNESTO GONZÁLEZ BARNERT <i>Vabo</i> , Rodrigo Morales POR DAVID VILLAGRÁN

Mercado editorial: ponerle la cola al burro

POR ANDREA VIU

Mirar antes que nada el *ranking* de libros más vendidos que aparece los fines de semana en las páginas de cultura de los principales periódicos nacionales es un (mal) hábito de quienes trabajamos en el mundo editorial. Una vez recorrida la lista de los diez títulos de ficción y diez de no ficción, recién nos fijamos en las entrevistas y artículos que las acompañan. La causa del interés es evidente: que uno o varios títulos publicados por tu editorial aparezcan en ese reducido grupo marca un éxito, al menos en términos comerciales. Aunque esto del “éxito” tenga sus bemoles, particularmente en un mercado tan pequeño como el chileno.

Estas listas, elaboradas por la prensa a partir de la información de venta semanal que les entrega una selección, supuestamente representativa, de librerías del país, sólo señalan las principales tendencias, pero no responde a ningún criterio numérico específico. Así, la cantidad de ejemplares vendidos en una semana del libro que encabeza la lista puede corresponder a la mitad del número uno de la lista anterior, y la distancia entre el primero y el segundo (y así sucesivamente) puede ser enorme o mínima. En otras palabras, si un libro aparece en estas listas no representa necesariamente un nivel tan alto de venta ni indica que ha superado un rango realmente destacado. Pero su importancia no es como instrumento de medición comercial, sino de imagen, ya que estar en el *ranking* por varias semanas otorga al título y a su autor una atención pública que jamás habría tenido de otra manera, lo que redundará finalmente en mayores ventas.

Los títulos de estos *rankings* son los llamados *best sellers*, libros que han llegado a representar una categoría en sí mismos y a los que se les atribuyen características especiales, como si se tratara de un tipo especial de producto o, más bien, subproducto. Es decir, se considera que los *best sellers* poseen una serie de aspectos que los identifican y diferencian de los libros de literatura seria. En términos generales, se trata de obras que poseen

una narración ágil que no ofrece mayor dificultad ni de estructura ni de vocabulario para el lector, y que cuentan una historia atractiva, de interés masivo general para el público. Entre los favoritos de siempre, que destacan los escasos estudios de mercado sobre la lectura y hábitos de compra de libros, se encuentran las novelas históricas, de aventuras e intrigas y policiales, y, en el ámbito de la no ficción, los de autoayuda, los que pueden estar vinculados a temas de salud, crecimiento espiritual e incluso de negocios. Obviamente hay excepciones y junto a estos libros aparecen en el *ranking* un par de títulos que no responden a esta descripción: son los llamados *best sellers* de calidad. La relevancia de este tipo de publicaciones suele responder a modas internacionales, pero también a que determinada obra o su autor haya sido tema recurrente en la prensa, o por la realización de una película a partir del libro.

Se considera que los *best sellers* poseen una serie de aspectos que los identifican y diferencian de los libros de literatura seria. En términos generales, se trata de obras que poseen una narración ágil que no ofrece mayor dificultad ni de estructura ni de vocabulario para el lector, y que cuentan una historia atractiva, de interés masivo general para el público.

Si resumimos las consecuencias inmediatas que conllevan el contar con libros en el *ranking*, nos encontramos con que la editorial que los publica estaría vendiendo más que las otras del país (lo que no siempre es cierto, porque la venta de los fondos editoriales, conocidos como *long sellers*, puede ser muy significativa también), aunque no sepamos cuánto más. Asimismo, se cree que estos libros representan un acierto (¿premeditado?) en cuanto a que por la preferencia de los lectores podemos suponer que la publicación ofrece lo que éstos quieren leer.

Sin embargo, el otro lado de la moneda es que los *best sellers* (no se incluye en esta subcategoría los *best sellers* de calidad) suelen ser mal considerados por la crítica y la gente del ámbito de la cultura.

Una de las posturas clave al respecto la manifestó el editor italiano Giulio Einaudi, fundador de la editorial que aún lleva su nombre, aunque fue adquirida por el grupo editorial que pertenece a Silvio Berlusconi. Einaudi estableció dos tipos de edición, la edición “sí” y la edición “no”: “La edición ‘sí’ es la que, en vez de ‘salir al encuentro del gusto del público’, gusto que se asegura conocer y que



a menudo se confunde con el propio, introduce en la cultura las nuevas tendencias de la investigación en todos los campos –literario, artístico, científico, histórico o social– y trabaja para que emerjan los intereses profundos, aunque vayan a contracorriente. En vez de suscitar el interés epidérmico, de secundar las expresiones más superficiales y efímeras del gusto, favorece la formación duradera. De un gusto, justamente; y también, si quieres, de un público y de un mercado” (Cesari 77).

Las palabras de Einaudi ponen de manifiesto la posición de muchos para clasificar las editoriales entre las que tienen un “proyecto cultural” y las comerciales. Esta clasificación de editoriales es resultado de un fenómeno que empezó a gestarse después de la Segunda Guerra Mundial, con la consolidación de potencias editoriales durante la guerra fría con fines propagandísticos, y el éxito de ventas de las ediciones económicas de bolsillo –que masificaron el libro, principalmente en el mercado norteamericano–, el fenómeno de implantación de los nuevos medios de comunicación y el pleno establecimiento de la sociedad de masas.

A consecuencia de este proceso, la producción de libros entre las décadas de los cincuenta y los noventa del siglo pasado se cuadruplicó, pero la consolidación de algunas editoriales como grandes empresas se produjo durante los años ochenta y noventa, cuando grupos multimediales y fondos de inversión adquirieron aquellas que nacieron como emprendimientos personales y familiares, como Einaudi, Seix Barral, Lumen, Vergara, Grijalbo, Joaquín Mortiz, Mondadori, Surkham, etcétera, que poseían una definición editorial bien delineada, pero que no supieron, pudieron o quisieron adaptarse a las nuevas imposiciones del mercado. Cada una de estas editoriales pasó a ser “un sello” más de la empresa multinacional que las adquirió y lentamente sus catálogos originales fueron desdibujándose. Esto último debido a que el objetivo de tales conglomerados es obtener la más alta rentabilidad posible y no mantener líneas editoriales de bajo o lento retorno, ya sea por razones de compromiso ideológico, calidad literaria u otras.

Dentro de los grupos españoles, uno de los que logró adaptarse a estos nuevos tiempos y adquirir otras editoriales fue Planeta. Al respecto, José Manuel Lara Bosch, hijo del fundador de dicha empresa, describe de la siguiente manera la nueva mirada que tuvieron entonces del mercado del libro: “Pasamos de tomar decisiones personales basadas en el olfato y la intuición, a una decisión por gestión y *marketing*, que se notó muchísimo, (...). Optamos por incrementar de una forma muy fuerte

nuestro gasto publicitario. Se decidió que fuera global por cada línea editorial, que representara entre un 4% y un 7% de la facturación, y nos obligamos a gastarlo básicamente en prensa. Determinamos que nunca había que hacer publicidad del libro que no se vendía (ya que cuesta mucho remontarlo), y en cambio hay que centrarse en el que ya se vende (está probado que funciona y por tanto sólo es cuestión de potenciarlo)” (Vila-San Juan 232).

Como el objetivo final es alcanzar y superar las metas de venta y rentabilidad establecidas anualmente en el presupuesto, la editorial va optando por incorporar cada vez más libros de corte comercial.

El resultado de este nuevo orden de gestión ha sido que, hoy por hoy, ya no son editores sino ingenieros comerciales quienes toman en última instancia las decisiones de contratación y definen bajo sus criterios las estrategias de comercialización y *marketing*. Asimismo, como el objetivo final es alcanzar y superar las metas de venta y rentabilidad establecidas anualmente en el presupuesto, la editorial va optando por incorporar cada vez más libros de corte comercial. Además, como internacionalmente se ha comprobado, ante una paulatina disminución de la venta de los títulos literarios, éstos están pasando a formar parte de otro fenómeno que ha sido consecuencia del anterior: el surgimiento de pequeñas y medianas editoriales independientes que dan cabida a aquellos libros que las grandes no pueden incorporar a sus catálogos sino de forma excepcional.

En estudios de mercado como “Global Entertainment and Media Outlook: 2008-2012”, elaborado por Pricewaterhouse Coopers, se afirma que el mercado de la entretención (Internet, videojuegos, cine, casinos, libros, etcétera) tendrá un importante crecimiento en los próximos años porque un porcentaje muy importante de la población desea divertirse. Entonces, para obtener



las ventas requeridas habría que limitarse exclusivamente a publicar *best sellers* siguiendo las reglas de este tipo de libros. Pero si fuera así de fácil, si sólo se tratara de analizar un número de grandes éxitos comerciales, deducir sus claves temáticas y de estructura, los editores no publicaríamos sino *best sellers*, y mejor aún sería escribirlos. Pero la verdad es que día a día nos encontramos con que lanzamos al mercado obras que creemos cumplen con todos esos requisitos, por lo que se transforman en grandes apuestas, con un presupuesto de promoción mucho mayor que el de otros libros y, finalmente, el resultado está lejos de lo esperado. También hay casos que han tenido estupendos resultados en otros países, con ventas de miles de ejemplares, pero que no resisten la internacionalización, aunque no sea evidente el motivo, ya que, en apariencia, tanto la temática como el autor, la estructura y el lenguaje deberían ser aceptados sin dificultad.

La única información que los editores manejan con certeza son los nombres de los autores con buenas ventas, una estimación aproximada del resultado de su último libro –lo que por cierto no asegura que el siguiente venderá lo mismo–, y las temáticas que están de moda.

Ejemplos tanto de fracasos como de éxitos hay miles, pero sin duda los más vergonzosos son aquellos libros que se transforman en fenómenos de venta y que varios editores dejaron pasar en su momento. Un caso es el de *El código Da Vinci* en su traducción al español. El libro ya circulaba en inglés, pero aún no despegaba cuando lo recibió, después de pasar por muchas manos, la Editorial Umbral, del chileno vecindado en Barcelona Joaquín Sabaté. Él explica que su editora tuvo una “tincada” y pagaron como adelanto quince mil dólares, un monto menor para una apuesta de *best seller*. El resto ya es historia y todos sabemos que se vendieron varios millones de ejemplares.

Casos como éste son el verdadero sueño de toda editorial, ya que se trata de una baja inversión con un retorno increíble. Pero son casos aislados y de breve duración, porque la negociación por el siguiente libro del autor será a un precio altísimo, lo que explica, por ejemplo, que los otros libros de Dan Brown no los publicó Joaquín Sabaté, sino Planeta. Lo que ocurre en estas ocasiones es que los autores se transforman en lo que se conoce

como autor marca, como Stephen King, John Le Carré, John Grisham, Barbara Wood, etcétera. Autores que todo editor sabe que venden mucho, aunque no cuánto venderá su próximo título. De ahí que haya casos famosos de editores que han pagado cifras enormes como adelanto por libros que no existían al momento del contrato y que finalmente sólo representaron una gran pérdida para la editorial. Porque lo cierto es que en el mundo de los libros la única información que los editores manejan con certeza son los nombres de los autores con buenas ventas, una estimación aproximada del resultado de su último libro –lo que por cierto no asegura que el siguiente venderá lo mismo–, y las temáticas que están de moda.

Al respecto es interesante destacar el pobre desempeño de los libros de imitación, ejemplificándolo con el fenómeno editorial de la saga *Crepúsculo*, de la autora norteamericana Stephenie Meyer. A este *boom* por los vampiros y hombres lobo ha seguido la publicación y reedición de cuanto libro de esta temática se ha encontrado. Sin embargo, el resultado comercial de estos libros no ha sido beneficioso, ni siquiera de los libros que copian las portadas de los libros de Meyer.

En definitiva, el editor es casi como un niño jugando a ponerle la cola al burro, porque a pesar del mayor profesionalismo que se ha verificado en la industria del libro –la incorporación de sistemas computacionales, los estudios de mercado, las nuevas tecnologías y plataformas que permiten comunicarse directamente con el público y las nuevas teorías económicas y de *marketing*–, el negocio editorial sigue siendo un asunto fundamentalmente de intuición, una buena dosis de suerte y mucho entusiasmo en la aventura de publicar un nuevo libro y un nuevo autor. 

Bibliografía

Vila-San Juan, Sergio. *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Destino, 2003. Impreso.

Cesari, Severino. *Giulio Einaudi en diálogo con Severino Cesari*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994. Impreso.



Entrevista a César Aira: Una gota de ironía

POR EQUIPO GRIFO Y GALO GHIGLIOTTO



César Aira (Coronel Pringles, 1949) es escritor y traductor argentino. Entre su gran cantidad de novelas destacan: *Las ovejas* (Ada Korn, 1984); *Una novela china* (Javier Vergara Editor, 1987); *La guerra de los gimnasios* (Emecé, 1992); *Cómo me hice monja* (Beatriz Viterbo Editora, 1993); *El sueño* (Emecé, 1998); *El congreso de literatura* (Tusquets, 1999); *Un episodio en la vida del pintor viajero* (Beatriz Viterbo Editora, 2000); *El pequeño monje budista* (Mansalva, 2005); y *La confesión* (Beatriz Viterbo Editora, 2009). Autor del artículo "Best sellers y Literatura, vigencia de un debate" (2003) y de ensayos como *Copi* (Beatriz Viterbo Editora, 1991) y *Alejandra Pizarnik* (Beatriz Viterbo Editora, 1998), entre otros.

Un error de base

¿Qué significa para ti el término *best seller*?

Una vez escribí un artículo para el diario *El País* sobre *best seller*, tema en el que soy especialista, porque durante 30 años me dediqué a traducirlos. Los norteamericanos tienen un

nombre mejor: *commercial fiction*. Digo que es mejor porque *best seller* puede tomarse no sólo como género —como un tipo de libro preparado y escrito pensando en el público—, sino también como un fenómeno general de venta numérica. Es decir, el término mismo se ha interpretado de muchas maneras. Por ejemplo, me parece que cuando se dice que la Biblia o el *Quijote* es el mayor *best seller*, se cae en un error de traducción: *best seller* no quiere decir *most seller*, no es el que más se vende, sino el que mejor se vende, y en la categoría "mejor" entra el asunto de la velocidad de las ventas. Entonces, el *Quijote* puede haber vendido más que Stephen King, la diferencia es otra: lo que Cervantes vendió a lo largo de quinientos años, Stephen King lo vende en cinco meses.

¿Por qué César Aira nunca será un *best seller*?

Eso me lo pregunté muchas veces, inclusive hice el intento después de haber traducido *best sellers* durante quince o veinte años, porque para entonces creía haber aprendido la fórmula. Dicha fórmula tiene que ver con varias cosas: elegir

un tema atractivo, investigarlo; dar información sobre tal tema, porque el *best seller* es siempre muy informativo, y el público que compra ese tipo de libro, lo hace por el tema. Es decir, si un lector compra un libro sobre submarinos nucleares en el Ártico y le gusta, después va a comprar otro libro sobre ese tema o algo similar, lo cual no quiere decir que vaya a consumir un libro de ese mismo autor. En el *best seller* no importa el autor, importa el tema.

EL "QUIJOTE" PUEDE HABER VENDIDO MÁS QUE STEPHEN KING. LA DIFERENCIA ES OTRA: LO QUE CERVANTES VENDIÓ A LO LARGO DE QUINIENTOS AÑOS, STEPHEN KING LO VENDE EN CINCO MESES.

En ese momento, se habían puesto de moda lo que llamaban *best seller* de calidad, que era un *best seller* común y corriente, pero tomando un tema de alta cultura. El término se vinculaba un poco a Umberto Eco con *El nombre de la rosa*, que es un típico *best seller* bien informado y con una investigación contundente detrás. Yo tenía acceso a una editorial chilena especializada en *best sellers* –que es la que asiste Javier Vergara Editor en la Argentina–, y podía publicar ahí. Entonces, actué fríamente: elegí un tema que era la ópera en el siglo XVIII, la ópera de los *castrati*, esos cantantes con voz de soprano. Investigué, no mucho, pero sí investigue algo; elegí una fe-

cha, me informé sobre el contexto histórico de esa fecha –el año 1738–, después busqué todo lo que la rodeaba y escribí el libro. A Gabriela Vergara, dueña de la editorial, le encantó y dijo que iba a ser un éxito. De hecho, yo quería publicarlo con un seudónimo femenino y en inglés, porque las mujeres –sobre todo si son de California– pegan más, pero ella no quiso. En la editorial se ocuparon mucho de ese libro porque le tenían fe, pero no vendieron nada, nada en absoluto. Ahí me di cuenta de un error de base: el *best seller* tiene que escribirlo alguien que crea auténticamente en su obra. Si hay una gota de ironía, se estropea todo, el lector la huele a distancia. Esta clase de libros son para un público que está dispuesto a creer en lo que le cuentan y no puede admitir que el autor se lo esté tomando con una cierta distancia. Este último era mi caso, así que no, no pude.

De hecho, tú mismo mencionabas que la distancia entre literatura como tal y el *best seller* es una especie de sinceridad.

Sí, aunque no sé si sinceridad. Más bien tiene que ver con la compenetración con ese público, con el hecho de estar hablando el mismo idioma. Es por eso que digo que una gota de ironía lo arruina todo. Y creo que la literatura –la literatura moderna– a partir del siglo XX se ha vuelto irónica a tal punto, que hoy es muy difícil escribir seriamente sin caer en la solemnidad, en la tontería. Como que hemos puesto en la literatura –ya desde fines del siglo– tanta ironía y tanta distancia, que resulta complicado escribir en serio sin correr el peligro de ser un tonto solemne. Es difícil encontrar un escritor serio que sea fantásticamente bueno.

O sea, también habrían diferencias en cuanto al perfil del autor; no solamente escriben de forma distinta o se dirigen a un público distinto, sino también se vinculan de modo diferente con su propia obra.

Sí, muy distinto. Yo supongo que la mitad o el setenta por ciento, incluso quizá el noventa





por ciento de los autores de *best sellers* piensan que están escribiendo literatura; dudo que lo hagan de un modo totalmente mercenario, pensando en ganar plata solamente. Pero hay una diferencia sutil, algo que yo no logro precisar, por más que lo he pensado. También existe la posibilidad que haya una transmutación: que algo que se escribió como un *best seller*, por ejemplo, libros de Wilburn Smith o de Ken Follet, se conviertan en... qué sé yo. Quizás pasen doscientos, trescientos años y se descubra algo respecto a ellos.

Respecto al lector de literatura y al lector de *best seller*, y pensando en las afirmaciones que has hecho sobre esta otra polarización literaria, ¿habría dos tipos de lectores, uno de lujo y otro más simple?

Bueno eso lo dije un poco en broma. Ahí pensé que en realidad un humilde lector es el que va a la librería y pregunta “¿qué puedo leer?”. Otro tipo es el que entra a la literatura y va de un autor a otro haciendo de la lectura una construcción orgánica. Ese ya no es un humilde lector, es un buen lector.

Un libro que traduje de Joseph Campbell justamente hablaba de esto. El verdadero modo de leer –decía Campbell– es tomar un gran autor –a Kafka, por ejemplo– y leer un libro de Kafka. Luego leer otro libro de Kafka, y otro, hasta leerlos todos. Después leer sus diarios, sus cartas, una biografía de Kafka y estudios sobre él. Luego empezar a leer hasta a los autores que leyó Kafka –a Dickens, por ejemplo–, y a los autores que leyeron a Kafka. Así se va construyendo algo que se opone completamente a esa lectura saltada de leer una cosa acá, una cosa allá. Y en realidad eso que decía Campbell me sorprende, porque, instintivamente, ese siempre ha sido mi modo de leer.

Un escritor sin extra literatura

Más allá de la imagen del lector, del autor o del público, ¿hay una diferencia entre el texto de un *best seller* y un libro literario, algún aspecto esencial que los distinga?

EL BEST SELLER TIENE QUE ESCRIBIRLO ALGUIEN QUE CREA AUTÉNTICAMENTE EN SU OBRA. SI HAY UNA GOTA DE IRONÍA, SE ESTROPEA TODO, EL LECTOR LA HUEVE A DISTANCIA.

Sí, creo que sí, yo puedo distinguir, al menos. Un libro escrito para ser vendido (entrar en el flujo comercial, industrial, editorial) es una cosa, y un libro de literatura es otra. Por ejemplo, los diferencia la cantidad de información que transmiten. Yo siempre desconfío cuando me dicen “una novela buenísima sobre...”: si es *sobre* ya no me interesa, porque quiere decir que entra en el sistema, en el juego de la industria. La literatura no: leyendo buenos libros lo único que se aprende es literatura. Y no sé si eso sirve para algo. Yo me siento un ser totalmente inútil para la sociedad por culpa de los libros.

Esa ineffectividad de la literatura definiría una cultura literaria, como tú bien lo llamas en ese artículo que escribiste para *El País* sobre el *best seller*. Entonces, ¿qué sería esa cultura literaria en rigor?

¡Uf! Creo que es la cultura del placer. No sé si ustedes conocen ese apólogo que escribió Virginia Woolf en uno de los tomos de la serie *The Common Reader* que dice que en el día del juicio final todos los malos se van al infierno y los buenos se van al cielo, donde los está esperando en la entrada San Pedro, con su libro de registro; ahí ve lo bueno y lo malo que cada uno ha hecho, y le da a cada cual el premio que le corresponde. Dios –como siempre, muy presente– está espionando para asegurarse de que lo haga correctamente; en eso, ve que al fondo de la cola Virginia Woolf



dice: “venimos nosotros con los libros bajo el brazo”, a lo que Dios reacciona diciéndole a San Pedro: “a aquellos que vienen allá no hace falta premiarlos, a ellos les gustaba leer”.

Lo que quiero decir con esto, es que nosotros ya tuvimos nuestro premio en vida, tuvimos todo. La lectura da toda la felicidad a la que uno puede aspirar. Pero, a la vez, implica la renuncia a muchas cosas.

NOJOTROS YA TUVIMOS NUESTRO PREMIO EN VIDA, TUVIMOS TODO. LA LECTURA DA TODA LA FELICIDAD A LA QUE UNO PUEDE ASPIRAR. PERO, A LA VEZ, IMPLICA LA RENUNCIA A MUCHAS COSAS.

En relación a esa literatura que solamente puede enseñar literatura, ¿no habría otro rol posible?

Bueno sí, eso es lo que generalmente se llaman los elementos extra literarios: la denuncia social, los valores humanos, todo eso. No estoy seguro de que eso sea extra literario, porque todo depende de la definición de la literatura que utilicemos; si la definimos como algo más allá de los juegos verbales, del placer estético, puede contener además enseñanza moral. Entonces no es extra literario, sino parte de la literatura. En mi caso, creo que yo soy un escritor sin extra literatura.

A propósito de una broma que hizo Carlos Fuentes de que me iban a dar el premio Nobel,

dije que no, que a mí nunca me lo iban a dar –ni ese ni ninguno de los grandes premios–, por un hecho muy práctico y concreto: cuando se otorga uno de esos premios, el jurado o la institución tiene que justificarlo. Esa justificación tiene que ver con el rol social, la relación de la obra del autor con las injusticias sociales, o cualquier asunto similar. De lo mío no tendrían nada que decir, ¿qué van a decir?, ¿porque escribió una novela muy buena? Eso jamás lo han dicho en un premio Nobel. Si yo tengo algún mérito, es puramente literario, y por méritos literarios no le dan un premio de literatura a nadie. Y es paradójico, pero cierto.

Lealtad a la lectura de juventud

¿Qué opinas de los *best sellers* que pasan a ser parte del canon literario; por ejemplo, Henry Miller?

Hace poco estuve leyendo un artículo sobre *Ivanhoe* de Walter Scott, quien fue quizá el mayor éxito de toda la historia literaria: se agotaban ediciones por semana. Se publicó en el año 1830 y hasta casi 1900 siguió vendiendo millones en todo el mundo, porque hay libros que entran a la imaginación popular y crean su propio mito.

Henry Miller es bastante erótico, posee una escritura libre casi brotando del inconsciente. Él decía que escribía casi al dictado, que incluso tenía que llevar un *block* cuando almorzaba o cenaba: comía con una mano y escribía con la otra, porque no podía parar esa voz que le iba dictando. Hasta el día de hoy hay gente que lo lee. Hay libros que persisten, creo que por la lealtad de la gente a su escritura de juventud. Te pongo un

caso típico: la resistencia a los cincuenta años, –cuando el gusto ya se ha refinado– a renunciar a la escritura que a los veinte resultó reveladora, porque sería como traicionar a la propia juventud. Creo que es lo que pasa en buena medida con Cortázar: todos lo leímos en la adolescencia, pero después, cuando nos ponemos exigentes, el juicio de adolescencia no se sostiene. Sin embargo, borrarlo sería como traicionar esa etapa de nuestra vida como lectores.

Pero sigue siendo un referente...

Y, a su vez, sigue habiendo adolescentes que entran a la literatura por Cortázar. Una típica lectura de iniciación.

O sea, puede ser que *Ivanhoe* haya sido concebido como un *best seller* por su autor.

Sí, puede ser, hay elementos que lo indican. Walter Scott necesitaba desesperadamente plata, tenía gran prestigio como poeta y como erudito, y de pronto descubrió esta veta. Fue la primera novela histórica que tomó la Edad Media como tema; la escribió muy rápido y fue un fantástico *best seller* que no le sirvió de nada, porque él era muy mal hombre de negocios. Invertió mal toda la plata que ganó y amargó toda su virtud.

Máquinas de ficción

¿Qué opinas de la industria del *best seller* en Latinoamérica en relación a lo que sucede en países como Estados Unidos?

En nuestros países hay pocos buenos escritores de *best seller*, porque acá la industria editorial no está organizada como en Estados Unidos, con editores que son más como productores de Hollywood: eligen a un autor y lo manejan durante el proceso. Eso lo he visto en acción más de una vez. Por ejemplo, había un autor que se

llamaba Lawrence Sanders, que escribía buenos *best sellers* de sexo y tenía un éxito inmenso, sus libros se vendían inmediatamente. Más de una vez yo lo traduje desde los manuscritos que tenían las correcciones de la editorial, y éstas me parecieron extraordinarias. Por ejemplo, un párrafo largo o una página completa enmarcada con una flechita y con la indicación de correrla decenas de páginas hacia un lugar donde quedaba simplemente perfecta. Unos artefactos extraordinarios, ¡Qué oficio! Son como máquinas de ficción que operan perfectamente; salen de una fábrica bien construida. En cambio, en Latinoamérica, al no existir ese nivel de aparataje, las cosas se hacen un poco artesanalmente.

Es decir, ¿no hay *best sellers* sin un buen editor?

Que sea artesanal no quiere decir que sea malo; hay veces en que las cosas salen bastante bien acá. Sólo que si no existe la industria del *best seller* o la lógica del *commercial fiction*, en la que se basan las grandes editoriales estadounidenses, se vuelve más complicado. 📖



COLUMNA

Superventas

POR DANIEL HIDALGO

El lugar: la casa de mi abuela en el cerro Playa Ancha, la que luego se transformaría en “nuestra casa” y, finalmente, en la casa que abandoné. En su interior, un objeto que me hacía pensar que ese sitio no era sólo un hogar, sino un espacio secreto digno de ser explorado, y, como resultado, el término de la inocencia. El objeto era un librero: una biblioteca personal, donde había libros gigantes, elefantes de loza en miniatura con billetes enrollados a sus trompas y ekekos con cigarrillos consumiéndose en sus bocas ficticias.

Cada libro debe ser leído porque significa una enseñanza para la vida, porque tras su lectura seremos mejores personas y, cosa aparte, iremos mejorando nuestro vocabulario. Un mero artefacto práctico y funcional; acá no hay placer estético, ni reflexiones, ni análisis de códigos culturales, ni crítica, ni nada improductivo.

Mi abuela salía a cazar libros al menos una vez a la semana. Iba a las librerías de viejo a hacer trueques y conseguir nuevos ejemplares. Al llegar a la casa, se jactaba, orgullosa, de haber conseguido un *best seller*. A veces, ellos mismos se anunciaban así en sus portadas, como si se tratara de una extraña raza de papel, sobreviviente de una guerra mercantil, merecedora de medallas de victoria. Habitaron ese estante los numerosos títulos de Agatha Christie; la máquina de hacer novelas y seudónimos que es Victoria Holt (sólo una de las múltiples identidades de Eleanor Alice Burford); y el maestro de las conspiraciones científico-políticas, Ken Follett. Pero también estaba allí Truman Capote o Joseph Conrad,





coexistiendo con los clásicos universales, los contemporáneos, los latinoamericanos, las novelas fundacionales chilenas. *La Odisea. El Quijote. Drácula. Cien años de soledad. La muerte de Artemio Cruz. Don Guillermo. Casa grande.* Un canon anómalo guiado por las preferencias de la gran masa lectora. Por esto pienso que, antes de hablar de aquella raza literaria que nos enseña a odiar tanto la academia como los circuitos cultos de lectura, debemos responder a esta interrogante: ¿qué es un *best seller*?

Para que exista un *best seller* o un superventas es necesario que pensemos en una dinámica centrada en el mercado, en los libros como objetos de consumo, en bienes materiales accesibles a través de la transacción monetaria. Pensemos, de igual forma, en aquello denominado la industria del libro, en casas editoriales multinacionales, en librerías, en ferias del libro, en editores, diseñadores, publicistas y encargados de prensa. Pensemos en el libro y no en la literatura. En todo aquello que Marx patentó como fobia tanto en *Manifest der Kommunistischen Partei* como en *Das Kapital*. Pensemos en que *Das Kapital* es también un *best seller*. Concluyamos que se trata no sólo de aquellos libros más vendidos según los *rankings* semanales, mensuales y anuales, impulsados por fuertes campañas de difusión y publicidad, sino que de aquellos ejemplares que se encuentran en la mayoría de los hogares de nuestro país, quizá por el fácil acceso que se tiene a ellos, quizá porque el canon académico y el de las lecturas obligatorias en los colegios y liceos, no dejan otra alternativa.

Sin embargo, sabemos que siempre hay alternativas. Quienes hemos ejercido la pedagogía en el área de Lenguaje y Comunicación, conocemos el peso de las llamadas “lecturas obligatorias”. Un canon perfectamente articulado por una institucionalidad definida e inflexible. Una lista de autores y obras que aparece cada año en los planes y programas del área de Lengua Castellana y Comunicación para cada curso. ¿Con qué nombres nos topamos allí? Isabel Allende, Hernán Rivera Letelier, Carlos Cuauhtémoc Sánchez, Richard Bach, Antonio Skármeta, Luis Sepúlveda, José Luis Rosasco, Enrique Lafourcade, y, por suerte, otros nombres más imprescindibles como Cervantes, Shakespeare, Manuel Rojas, Unamuno, Vargas Llosa, García Márquez, Neruda, Mistral o Kafka. Insisto

nuevamente en la condición de imprescindibles de éstos últimos y, por ende, inevitables en la conformación de lecturas para cualquier ciudadano chileno.

La disposición de este canon se articula bajo los mismos criterios que una casa editorial tiene para lanzar publicaciones de autoayuda: cada libro debe ser leído porque significa una enseñanza para la vida, porque tras su lectura seremos mejores personas y, cosa aparte, iremos mejorando nuestro vocabulario. Un mero artefacto práctico y funcional; acá no hay placer estético, ni reflexiones, ni análisis de códigos culturales, ni crítica, ni nada improductivo.

Sin embargo, es pertinente resaltar el valor que estos libros tienen como objetos capaces de aproximar el libro al “lector promedio”, “lector esporádico”, lector iniciático” o “lector temeroso”. Porque son libros que están, libros que circulan, y, más aún, libros que son pensados para un lector.

A través de la idea del lector como ente central, nos encontramos con dos clases de *best sellers*: por una parte, aquellos que son los más consumidos porque la tradición cultural así lo ha querido y, por otra, aquellos que lo son porque responden a un modelo que rara vez falla como producto consumible. En ambos casos hablamos de literatura, dejemos atrás las categorías y discriminaciones infundadas.

Retomando la idea de Marx en lo pertinente a la cultura, el panorama capitalista en su afán de privatizar y transformar todo en un objeto de mercado, ha sido también capaz de articular desde esta intención los productos culturales. Es una obviedad, lo sé. Es por esta razón que con los libros y, particularmente, con los *best sellers*, sucede algo similar a las parrillas de música de las radios, donde conviven productos como Britney Spears, Jonas Brothers o RBD —construcciones industrializadas pensadas desde el consumo, para el consumo— con artistas de la talla de Bob Dylan, Led Zepellin, The Beatles o The Clash. A pesar de su intención inicial, todos son parte de la dinámica de la mercadotecnia.

Por esta razón es, entonces, que nos encontramos con libros elaborados a partir de la idea de llegar a la masa y de batallar directamente en las listas de los más vendidos de la semana. Tienen



un método, un modelo que rara vez fracasa, como pasa con la canción *pop*. Enumeremos: la categorización específica en un género determinado (ya sea *thriller*, policial, fantasía); una técnica narrativa que privilegie la sucesión de eventos (diálogos y descripciones breves, cercanas a la cinematografía); informaciones técnicas sobre el tema al cual refiere (ciencia, secretos de estado, historia del arte); larga extensión, guiado por su valor comercial, y por la cantidad de tiempo que el lector dedicará al libro.

Negar que una canción *pop* es arte, así como el valor literario de un *best seller*, es tonto. Tal como hemos visto en la historia sociocultural, estos objetos nos dan una buena perspectiva de los tiempos en que fueron producidos. No es raro, entonces, que en la década que acaba de esfumarse, los títulos globales que más hayan vendido hayan sido aquellos relacionados con las conspiraciones del poder, tomando en cuenta que los Estados Unidos se encontraba bajo la presidencia de Bush y en mitad de una guerra. Así como también es notoria la fuerte demanda de libros de autoayuda, en una sociedad deprimida y en búsqueda constante de liberación externa.

Por supuesto que mi abuela compró *El código Da Vinci* de Dan Brown, y que los primeros libros que leí cuando descubrí que quería leer el resto de la vida, fueron los de Isabel Allende. Porque, insisto, son libros que piensan en el lector, en un lector que nace en la misma época que ellos, y que –con suerte– los abandonará para pasar a leer otras cosas, pero eso depende de una serie de cuestiones. O del azar. 📖



INÉDITOS

Diana Bellessi

(Santa Fe, 1946). Poeta y licenciada en filosofía. En 1993 le fue otorgada la beca Guggenheim en poesía; en 1996, la beca trayectoria en las artes de la Fundación Antorchas; en 2004, el diploma al mérito del Premio Konex; y en 2007, el premio trayectoria en poesía del Fondo Nacional de las Artes.

Ha publicado: *Destino y propagaciones* (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970); *Crucero ecuatorial* (Ediciones Sirirí, 1981); *Tributo del mudo* (Ediciones Sirirí, 1982); *Contéstame, baila mi danza* (Último Reino, 1984); *Danzante de doble máscara* (Último Reino, 1985); *Eroica* (Último Reino, 1988); *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* (Editorial Nusud, 1991); *El jardín* (Bajo la luna nueva, 1993); *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* (Libros de Tierra Firme, 1996); *The twins, the dream*, junto a Ursula K. Le Guin (Arte Público Press, University of Houston, 1996); *Sur* (Libros de Tierra Firme, 1998); *Leyenda* (Ediciones de Bolsillo, 2002); *Mate cocido* (Grupo Editor Latinoamericano, 2002); *Desnuda y aguda la dulzura de la vida*. Selección y traducción de la obra de Sophia de Mello Breyner Andresen (Adriana Hidalgo Editora, 2002); *La edad dorada* (Adriana Hidalgo Editora, 2003); *La rebelión del instante* (Adriana Hidalgo Editora, 2005); *Lo propio y lo ajeno* (Feminaria, 2006); *La penumbra que mira el oro* (Limón, 2007); *Con la voz en bandolera* (Visor, 2007); y *Tener lo que se tiene* (Adriana Hidalgo Editora, 2009).

ÁNIMA MUNDI

Despertar del sueño y nada se nos ocurriera
más que despertar ante las cosas como un espejo
ante otro donde la sombra se ha disuelto y
nada más que amor surgiera del reflejo al vernos
en la promesa de la cruz que nos recuerda
la muerte asegurada y la vida en su torrente
donde brilla de nuevo como árbol el madero,

despertar así entre los otros sin ser ya
nosotros a imagen y semejanza sino el ojo
por el que vemos y el mismo por el que nos ven
un poco antes que la fe de ser los dueños de las cosas
nos separe y sólo a un paso de creer que somos
dueños de otro como dios en la honda pesadilla
donde ahora anhelamos despertar ante las cosas

y ser de ellas el reflejo o ser mejor de eso
misterioso que nos une en deleite imposible
de enunciar porque nombrada será perdida
la faena pequeña y la total cuando nos resta
una sonrisa soñando despertar del sueño
y nada se nos ocurriera ante las cosas
efímeras y bellas como nosotros, y tan eternas.

AMOR DE CETRERÍA

Las siete y mengua la tormenta
el gris acero de las nubes se disuelve
en rosa tenue y pareciera
decirnos está bien, hay tregua
como si el cielo nos pusiera una cara
de niño o de cordero antes

de entregarse a la negra noche
sedienta que lo espera para acunarlo
en el más claro de los sueños
y venga así a nosotros
demente y hermoso al otro día haciéndonos
olvidar bajo el pacífico

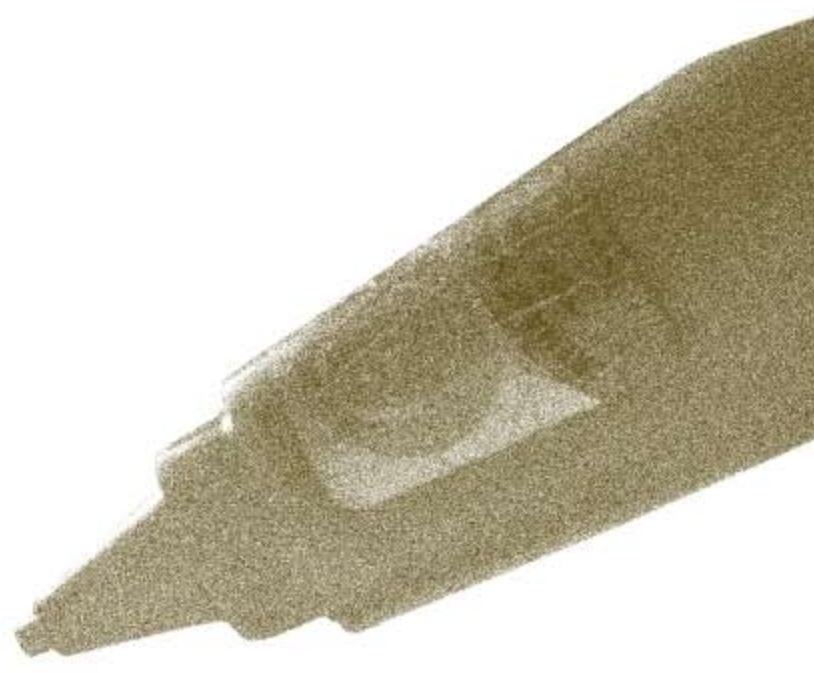
sol la tormenta por entero
como si el viernes de la cruz fuera contiguo
y sólo uno con el nacer dulcísimo
que se renueva sin cesar
hasta esa hora ciega parada ahí enfrente
donde ni siquiera el amor

te salva cuando la noche olvida ser madre
para salir de caza.

ARTÍCULO

Literatura chatarra

POR FRANCISCO ORTEGA



En julio del año pasado, la revista *Caras* publicó un artículo referente a la llegada a Chile del llamado fenómeno *Millenium*, referido a la triada de novelas policiales publicadas por el sueco Stieg Larson y que, al igual que en el resto del planeta, se elevaban ya en la lista de los más leídos y comprados por los chilenos. Tres volúmenes de más de seiscientas páginas que eran literalmente devorados, como quien se come un completo del Dominó. La imagen, como veremos más adelante, no tiene nada de gratuita. En el reportaje, la periodista preguntó a varios famosos locales acerca de este inusitado impacto narrativo, entre ellos al escritor Pablo Simonetti, uno de los autores locales que más vende. Decía Simonetti que él no se consideraba un *best seller*, sino un escritor popular, que había allí una gran diferencia. Y claro que la hay, aunque sospecho que lo que el autor pretendía era sacarse de encima la posible lacra de ser catalogado como *best seller*, tan mal visto por buena parte de la crítica. La verdad es que en nuestro mercado nadie puede definirse como un superventas literario; nadie salvo los que son superventas aquí, en EEUU, Europa, Parmistán y la Tierra Media.

Aunque el fenómeno no es nuevo, en los años recientes y fundamentalmente gracias a las figuras de Dan Brown (*El Código Da Vinci*, *El Símbolo Perdido*), Stephenie Meyer (*Crepúsculo*) y, al ya nombrado, Stieg Larson (trilogía *Millenium*), el tema del *best seller* ha reaparecido con inusitada fuerza en el panorama del *cabuín* literario. Significativo es que, a pesar de la evidente crisis del mercado editorial, tanto los apellidos mencionados como los eternos Grisham o King continúan atrayendo lectores, sumando ceros en las arcas de las multinacionales y sosteniendo bajo sus nombres la responsabilidad de administrar lo que también se ha llamado *fast food* literario. Pero, al contrario de otros fenómenos impresos, la clave de este debate no está en los lectores —ellos hace rato que escogieron a sus favoritos, pensemos sólo en las lectoras de la saga *Crepúsculo*—, sino en los críticos y en la ya mencionada industria editorial.

No nos veamos la suerte entre gitanos, el desprecio crítico hacia los superventas siempre ha existido. A pesar de ello, en el último tiempo esta mirada en menos (más que al libro, a la idea del autor millonario y estrella) ha ido cambiando; desde el reconocimiento a evidentes virtudes artísticas como ha ocurrido con Stephen King, hasta sospechosas condescendencias, como en el caso de Dan Brown, autor que fue destrozado con la aparición de *El Código Da Vinci* para luego ser elevado a la categoría de maestro de la intriga y padre de un género, luego de la aparición de *El Símbolo Perdido*, su última novela. Exagerado, sí, sobre todo ante la certeza de que se trata de una novela (en estructura, forma y trama) muy inferior a la ya inferior producción del escritor. Una cosa es reconocer el valor de la literatura de entretenimiento, otra es separar la paja del trigo. Y en la industria del *best seller* hay harito trigo; por desgracia, no tanto como paja.

Es verdad que se trata de literatura a la carta, pero también que no cualquiera puede replicarla. En las artes de la entretenimiento, que es hacia donde apuntan esta clase de libros, los fenómenos no vienen por imitación, sino, al contrario, por su originalidad.

Más enredado es el caso de la industria que, ante la aparición de fenómenos de ventas, se esfuerza en replicar la idea buscando versiones locales de estos goleadores de estanterías. Que en los últimos años editoriales chilenas hayan sacado *thrillers* de conspiraciones, historias de vampiros adolescentes y policiales intelectuales —ninguno con la respuesta esperada del público, los lectores no son lesos— deja en claro una característica fundamental del *best seller*. Sí, es verdad que se trata de literatura a la carta, pero también que no cualquiera puede replicarla. En las artes de la entretenimiento, que es hacia donde apuntan esta clase de libros, los fenómenos no vienen por imitación, sino, al contrario, por su originalidad. Es verdad, el McDonald's ha basado su éxito en las

hamburguesas hechas en serie, pero también es cierto —y todos lo tenemos claro— que hay harta distancia entre un Big Mac y un Cuarto de Libra con Queso.

Una gran hamburguesa con papas fritas

Lo subrayamos en el párrafo anterior: en el mundo de la literatura el *best seller* es equivalente a una gran hamburguesa con papas fritas. Y está bien que lo sea. Ese es su rol en el escaparate de las librerías y las mesas de noche de los lectores, nadie está aquí para decir otra cosa. Como nadie tampoco está aquí para negar el delicioso encanto de una buena hamburguesa con papas fritas. Y ojo, no hay nada de despectivo en el ejercicio de comparar un libro con un plato de comida rápida, todo lo contrario. Trabajemos con el *best seller* más exitoso de los últimos diez años: *El Código Da Vinci*, el cual a la fecha ha vendido sólo en EEUU alrededor de 100 millones de ejemplares, casi el doble que sus más cercanos competidores. Es innegable que, a vuelo de pájaro, el texto puede abordarse como una oportunista y ligera versión de *El Péndulo de Foucault*, de Umberto Eco, pasado por el colador de esos clásicos paranoicos que son *El Retorno de los Brujos*, los *Caballo de Troya* y *El Enigma Sagrado* más un buen episodio de *Lost*. Pero desde esa misma mirada, hay que ser ingenuos para pensar que bajo su forma y fórmula, el mamotreto de Dan Brown carece de todo valor artístico. No es una maravilla, pero vaya que entretiene, y quien diga lo contrario, se está mintiendo o simplemente no tiene gusto. Porque en la metáfora del *fast food* literario, *Da Vinci* está más cerca de la barra de la Fuente Alemana que de las bandejas de un McDonald's, y eso ya marca una diferencia.

La fascinación que despiertan las novelas de Dan Brown, Stieg Larson y Stephenie Meyer —entre otros herederos de la tradición iniciada por Harold Robbins en los sesenta—, radica en cómo gatilla el voyerismo más explícito del lector compulsivo, ese que no tiene nada que ver con James Joyce y la mal llamada literatura artística, sino con el placer primordial de leer una buena historia. Los *best sellers* apelan a esa fascinación infantil intrínseca que por siempre

nos han despertado las aventuras, el misterio, los mitos populares, el *cómic*, el cine, la tensión sexual fácil y toda la morbosa educación televisiva que llevamos dentro. Torcer la mirada ante libros como los mencionados es caer en el mismo esnobismo de quienes desprecian los *Harry Potter* por ser infantiles y escapistas, cuando esa es precisamente la maravilla de su encanto. En la iluminada esquina de la industria editorial, estos volúmenes (y autores) son los hijos preferidos, pero no sólo por una cuestión de cifras, sino porque constituyen un arma perfecta para seducir lectores, enamorarlos en el arte de narrar y —si hay suerte— conducirlos a las llamadas obras mayores de la literatura.

Pensemos nuevamente en Dan Brown y pongámoslo, por ejemplo, al lado de Charles Dickens. Los puntos en común entre ambos son más de lo que aparentan. Es cierto, la ficción de Dickens influyó en cambios sociales en la Inglaterra victoriana, mientras la de Brown está a años luz de lograr algo así (tampoco lo pretende), pero en materia estética, la forma del folletín, de la *soap opera*, une ambos mundos. *David Copperfield*, *Oliver Twist*, los trabajos de Alejandro Dumas, Julio Verne, Robert Louis Stevenson, etcétera, son los *Códigos Da Vinci* y trilogías *Millenium* de hace doscientos años. Seducían, maravillaban, eran seriadas en los periódicos como si fueran el canal Sony de la época. Dickens escribía *best sellers*, pero sus libros no eran considerados ni populares, ni comerciales; ni alta gastronomía, ni comida rápida. Eran simplemente novelas.

Malos buenos libros, buenos malos libros

Cuando a finales del año 2004 la National Book Foundation condecoró a Stephen King por su “distinguida contribución a las letras norteamericanas”, el esnobismo literario se levantó en dos frentes. Por un lado, los contrarios a la nominación y, por otro, tan previsibles como los anteriores, quienes saltaron de regocijo ante el reconocimiento otorgado a lo más parecido a una estrella de *rock* que ha parido la industria editorial estadounidense. King, por cierto, merece este premio. Puede que parte de su obra sea fungible, pero libros como *Carrie* y los relatos recopilados en *Las Cuatro Estaciones* están entre lo más valioso de la narrativa popular contemporánea. Sin temor a exagerar, el espíritu marktwainesco de *It* está más cerca de la ansiada gran novela americana que, digamos, toda la obra de Richard Ford o Paul Auster. Pero King tiene un gran pecado: ser él. Escribir terror y vender demasiado. Datos que levantaron la voz de Harold Bloom, acaso el más ferviente custodio de la tradición artística en la literatura occidental. Desde su tribuna, Bloom no tardó en señalar el terrible

error del reconocimiento otorgado al autor de *El Resplandor*, un escritor, a su juicio, menor. Lev Grossman, ex crítico de la revista *Time*, salió a la defensa de King con un argumento bastante decidor: los libros y los escritores no son ni mayores ni menores, son simplemente buenos o malos. En un ejercicio de autocritica, Grossman observó cómo lo literario —para críticos y autores— se ha convertido en sinónimo de lo complejo y lo difícil de leer, donde la suma de pasar un buen rato y la ficción como arte se ha convertido en una combinación prácticamente imposible.

Pero el panorama no es tan negro como lo pinta Grossman. El límite entre la llamada estética del *best seller* (que existe) y la literatura artística es cada vez más borroso. Y no sólo por la legitimación de autores como Stephen King y J.K. Rowling, sino gracias a las nuevas corrientes que soplan sobre el panorama narrativo occidental. El escribir para entretener, una premisa que por cincuenta años estuvo reservada a autores como Arthur Hailey y Tom Clancy, está contagiando a la selección seria de la literatura. Que en años recientes autores respetados como Philip Roth, Cormac McCarthy y —ojo— Roberto Bolaño hayan coqueteado con la ciencia ficción más folletinesca pone en alerta sobre las nuevas formas de la narrativa. Michael Chabon (*Las Asombrosas Aventuras de Kavalier y Clay*), una de las plumas más lúcidas de la novelística contemporánea, editó el año 2007 *McSweeney's Mammoth Treasury of Thrilling Tales*, una antología que reúne a gente tan diversa —y dispersa— como Nick Hornby, Neil Gaiman, James Ellroy y Stephen King, bajo el encargo de escribir un cuento de aventuras, un relato a la antigua sobre piratas, invasiones marcianas, corrupciones o héroes de antifaz. El resultado: uno de los volúmenes de relatos más saludables en mucho tiempo y un muestrario del lugar hacia donde, según gente como Grossman y el escritor Dave Eggers, conduce la nueva prosa.

Stephen King y fenómenos como *Crepúsculo* ponen a la crítica tradicional en la disyuntiva de haber pasado medio siglo alabando la prosa por su técnica, belleza y lenguaje, obviando el gusto casi inocente que da un argumento contado con ganas e ingenio, precisamente la estética del *best seller*. Lev Grossman lo alerta en la conclusión de su respuesta a Harold Bloom: “la próxima ola literaria no vendrá de arriba sino de abajo, de los anaqueles de los supermercados”. Por eso, que nadie se sorprenda si Dan Brown y sus conspiraciones se llevan algún premio en los próximos años: si es por seducir lectores e invitar a leer ficción, la carrera ya está ganada.

El secreto de su éxito

El ex editor y hoy superventas español Juan Gómez-Jurado (*El Espía de Dios*) sostiene que el *best seller* es a menudo una lotería. Acentúa las palabras *a menudo* porque en ocasiones su elaboración y escritura siguen pautas sospechosamente determinadas. Entonces, en la metáfora de la comida con la que hemos estado trabajando, ¿es posible “cocinar” un éxito editorial? La respuesta, como en toda expresión artística, no es de las más fáciles.

En un ejercicio de autocritica, Grossman observó cómo lo literario —para críticos y autores— se ha convertido en sinónimo de lo complejo y lo difícil de leer, donde la suma de pasar un buen rato y la ficción como arte se ha convertido en una combinación prácticamente imposible.

A raíz del éxito comercial de *El Código Da Vinci*, entre 2005 y 2008 salieron al mercado en EEUU y Europa unas ochocientas novelas que imitaban la fórmula de Dan Brown. ¿Es fácil escribir un libro siguiendo su fórmula? Es, en teoría, sencillo: sólo habría que sumar un misterio histórico relacionado con la iglesia, un galán maduro experto en alguna rama desconocida de la ciencia y una chica *sexy* e inteligente con la cual compartir correrías; buscar una locación atractiva y un malo con vínculos en esferas de alto poder o grupos moralmente conservadores; y si además aparecen nazis y Templarios, estaría listo. Con estos ingredientes y ocho horas diarias de trabajo, cualquiera con un mínimo de imaginación y capacidad redactora puede lograr un superventas en menos de un mes. Pero, ¿el resultado será el esperado? Difícil, lo más seguro es que acabe convertido en un mamotreto insoportable con menos alma que una moneda de quinientos pesos.

Pero el mal, más que de los aprendices de escritor, es de las editoriales. Hay un mal en la industria que es tratar de buscar en cada temporada el libro *equis* que trata acerca del tema de moda o, si no lo encuentra, encargarlo a un autor en ciernes con la esperanza de tener a un nuevo –versión local, si se prefiere– Stieg Larson. Se dice que en esta cruzada, los editores gastan más tiempo en cafés y redes sociales que en leer originales que llegan a su oficina. Trabajo como editor, doy fe que mucho hay de cierto en eso.

La clave, la fórmula del éxito –eso que tienen todos los libros que se transforman en superventas– es algo así como el equivalente literario de la fórmula secreta de la Coca Cola: algo que la diferencia de todos los sucedáneos que hoy se venden como marcas propias de las cadenas de supermercados.

Pero volviendo a la pregunta sobre la factibilidad de fabricar un *best seller* a encargo de un editor, la respuesta es no. Tal vez el libro resultante funcione, venda bien y acarree prensa, pero a la larga no va a ocurrir nada más; tras un par de meses de buenas ventas se hundirá en las estanterías para finalmente desaparecer, y no sólo del interés de los lectores.

Gómez-Jurado sostiene que la clave, la fórmula del éxito –eso que tienen todos los libros que se transforman en superventas– es algo así como el equivalente literario de la fórmula secreta de la Coca Cola: algo que la diferencia de todos los sucedáneos que hoy se venden como marcas propias de las cadenas de supermercados. Él lo

aprendió tras siete años detrás de los departamentos de ficción de Planeta, Espasa y Magna Carta, experiencia que hoy aprovecha en su carrera como autor, el segundo más vendido de los españoles, sólo superado por Carlos Ruiz Safón.

Los *best sellers* son libros que juegan y se mueven alrededor de una palabra fundamental: conflicto. Este concepto –que abunda en la vida real– es muy difícil de recrear en ficción con garantía de éxito; quien lo consigue tiene el cielo o las bondades de las editoriales y agentes ganados. Si le creemos a Gómez-Jurado (con 20 millones de ejemplares vendidos, parece saber de lo que habla), hay siete grandes argumentos en la literatura: amor, tragedia, comedia, renacimiento, pobreza, vencer al monstruo y venganza. El tema es usarlos en personajes que no sólo sean creíbles sino que empaliquen y, sobre todo, emocionen al lector. Hay mucho trabajo en el arte de escribir no para ganar premios ni el reconocimiento de pares y críticos, sino para conseguir que el lector tras el término de un capítulo, aunque sea tarde y al día siguiente deba levantarse temprano a trabajar, continúe leyendo. ■

Entrevista a Andrea Palet: Escapando del *best seller*

POR EDUARDO FARÍAS Y VERÓNICA WATT

Andrea Palet (Concepción, 1965) es periodista de la Universidad Autónoma de Barcelona. Fue editora general de la revista *Fibra* y directora editorial de Ediciones B Chile. Ha sido profesora de estilo y narración en la Universidad Alberto Hurtado y en la Escuela de Medicina UC. Actualmente, se desempeña como editora independiente, columnista y directora del Magíster y Diplomado en Edición de la Universidad Diego Portales. Atendiendo a nuestro interés por indagar en torno al *best seller* desde una perspectiva crítica, quisimos conversar con Andrea Palet para reflexionar a propósito de los mecanismos de producción y de su posición como editora frente a este fenómeno.

Retrato por Paula Martínez



Una fórmula repetida con un mínimo de talento

¿Cómo definirías *best seller*?

Creo que hay dos definiciones útiles. Una es literal: un libro que se vende mucho; la otra, apunta a un tipo de libro hecho para vender mucho, para un público específico y con todo el paquete –tema, autor, envoltura– ligado a la industria de la entretención más que a la industria literaria.

UNA FÓRMULA REPETIDA CON UN MÍNIMO DE TALENTO O EN EL QUE EL TALENTO ESTÁ REPARTIDO EN OTRO ASPECTO DEL OBJETO LIBRO: UN AUTOR PUEDE TENER GRAN TALENTO PARA VENDERSE A SÍ MISMO, O VENDER HISTORIAS RELACIONADAS CON ÉL Y SER DE GUSTO MASIVO; PERO TOCA POCAS TECLAS.

El primer caso es el del libro *Eats, Shoots & Leaves*, que fue un *best seller*: vendió seis millones de ejemplares, alcanzando las listas de los más vendidos tanto en Inglaterra como en Estados Unidos. Es un libro muy bien escrito, muy cómico, pero el tema es de lo más *nerd* de la historia: trata sobre la puntuación, las comas y los apóstrofes. Es decir, más que dirigirse a un nicho de mercado, pilló una necesidad, un gusto o una resonancia en muchísima gente, que a nadie se le había ocurrido antes. Por eso pienso que, generalmente, los mejores *best sellers* son los inesperados, los que no se sabe por qué funcionan.

El segundo caso es el tipo de libro que funciona y se construye con fórmulas. Una fórmula repetida con un mínimo de talento o en el que el talento está repartido en otro aspecto del objeto libro: un autor puede tener gran talento para venderse a sí mismo, o vender historias relacionadas con él y ser de gusto masivo, pero toca pocas teclas.

¿Lees *best sellers*?

Una vez un músico clásico me dijo: “hago el intento de escuchar música *pop*, pero no puedo porque son tres acordes, siempre los mismos, y me aburro”.

Creo que se trata de eso. Uno lee un poco más y comienza a verles la costura, cómo están armados.

Funciona para estudiarlo, pero no te puede entretener siempre lo mismo. Por eso digo que el *best seller* es parte de la industria de la entretención, y eso es súper legítimo: es como las teleseries, donde la base es la redundancia, porque eso es lo que se busca para relajar la mente. Esa es mi definición de *best seller*. No hay que entrar en comparaciones con la literatura “seria”.

Mira, hace años hice clases de narración, y enseñaba género. Me leí como cuatro novelas románticas al hilo, pero esas muy básicas, tipo Corín Tellado, o sea, el género puro y duro. Y las encontré absolutamente fascinantes, porque aún cuando tengan todos los clichés del mundo, apelan a los sentimientos más básicos, y funcionan: el hombre ideal, el sufrir y después tener un final feliz... Entiendo el leerlas como un descanso de la mente, así como hacer un *sudoku*. También leí *Crepúsculo* –uno de los cuatro–, y me encantó, porque yo tengo trece años de edad mental y encontré que era perfecto para esa edad, pues las mujeres en esa etapa tienen un rollo con el cuerpo, los hombres y el sexo, que es feroz. Y la novela de vampiros permite eso: no pueden tener sexo o si no, se mueren. Tiene la mentalidad, la moral y todo el deseo de esa edad. Lo pasé increíble, porque me retrotraje a los trece años y sentí bastante placer culpable.

En términos de estética y diseño del *best seller*, ¿qué se estila?

Aquí, más que en otros casos, se valora la opinión del departamento de *marketing*. El diseño es extremadamente básico y se ciñe a una fórmula: se usan los mismos colores, el mismo estilo de tipografía, etcétera. Todas las novelas históricas son color papiro, arenoso, y encima va pegado lo que sea: un soldado, una cruz. La lógica del *best seller* es parecerse al anterior y en el diseño esa lógica se cumple a raja de tabla. Hay una preocupación respecto de la apariencia que es meramente funcional. Por ejemplo, la novela romántica tiene el título en relieve, colores plateados, fucsia. Parecería raro un libro que, por la portada, pareciera otra cosa distinta a su contenido.

Prefiero restarme

¿Has editado *best sellers* alguna vez?

¡No, huyo! Pero hago la distinción: uno siempre quiere que el libro que edita se venda, por razones obvias. Sin embargo, hay dos cosas: en primer lugar, un editor debería tener siempre

respeto por sí mismo y por los lectores, quienes tienen gustos muy variados. Esto marca un límite muy subjetivo de materiales con los que uno quiere trabajar y con los que no. Los horóscopos, por definición, siempre son *best sellers*, pero hasta ahí llego. En segundo lugar, los autores de *best seller*, porque venden mucho, están acostumbrados a un trato que a mí no me acomoda: hay que acompañarlos psicológicamente, hay que comprarles flores todos los domingos, hay que invitarlos y ser una especie de secretario “superletrado”. Prefiero restarme.

Cuando te enfrentas a un manuscrito, ¿cuáles características son la que te hacen identificarlo como una obra vendible o un *best seller*?

Cuando es no ficción, la respuesta es bastante más fácil: aparte de esperar que algo esté bien escrito y sea inteligente, uno detecta las ideas originales o necesarias para el debate, ideas provocadoras, que podrían recorrer el ambiente.

En el caso de las obras de ficción, es un poco más complejo. Trato de darle la oportunidad a los textos que creo que merecen ser publicados, no los que me gustan; los libros que me gustan los leo en mi casa. Con las novelas o cuentos, pienso en una vara, en un límite que al ser superado indique que merecen ser juzgados por el público. El límite es lo que yo considero que es decente.

La variedad de los elementos estilísticos es infinita. Si yo fuese la editora de un género específico, sabría perfectamente lo que tiene que tener y lo que no. Es mucho más fácil negarse a algo, aunque cumpla con todas las fórmulas, cuando uno está pensando en hacer un libro “fácil” que esté bien para entretenimiento, muy vendible, rápido: si no es entretenido, si la historia no tiene un esqueleto, una lógica interna –que puede ser muy básica–, si ni aún eso se cumple con una gracia mínima, fuera. Uno decide. Creo que las fórmulas están clarísimas y se pueden usar con talento y puede salir algo muy bueno, pero con la fórmula por sí sola es seguro que no va a salir nada decente. Lo que me hace desconfiar es cuando hay una intención del autor por gustar, una intención para un público determinado. Por ejemplo, se ve en novelas que tienen muchas marcas o lugares *cuicos*. Claramente ahí hay una búsqueda de identificación aspiracional, o la idea de que algo tendrá éxito porque ya tuvo éxito antes algo similar, como pasa con el tema de los vampiros. Existen las modas, pero uno siempre llega tarde

y lo que viene después se verá como una copia, añejo. Siempre tengo la duda de si es legítimo o no subirse al carro, por eso tiendo a arrancarme de ese tipo de temas, porque me incomodan.

¿Cómo aconsejarías a un editor que debe editar un *best seller*?

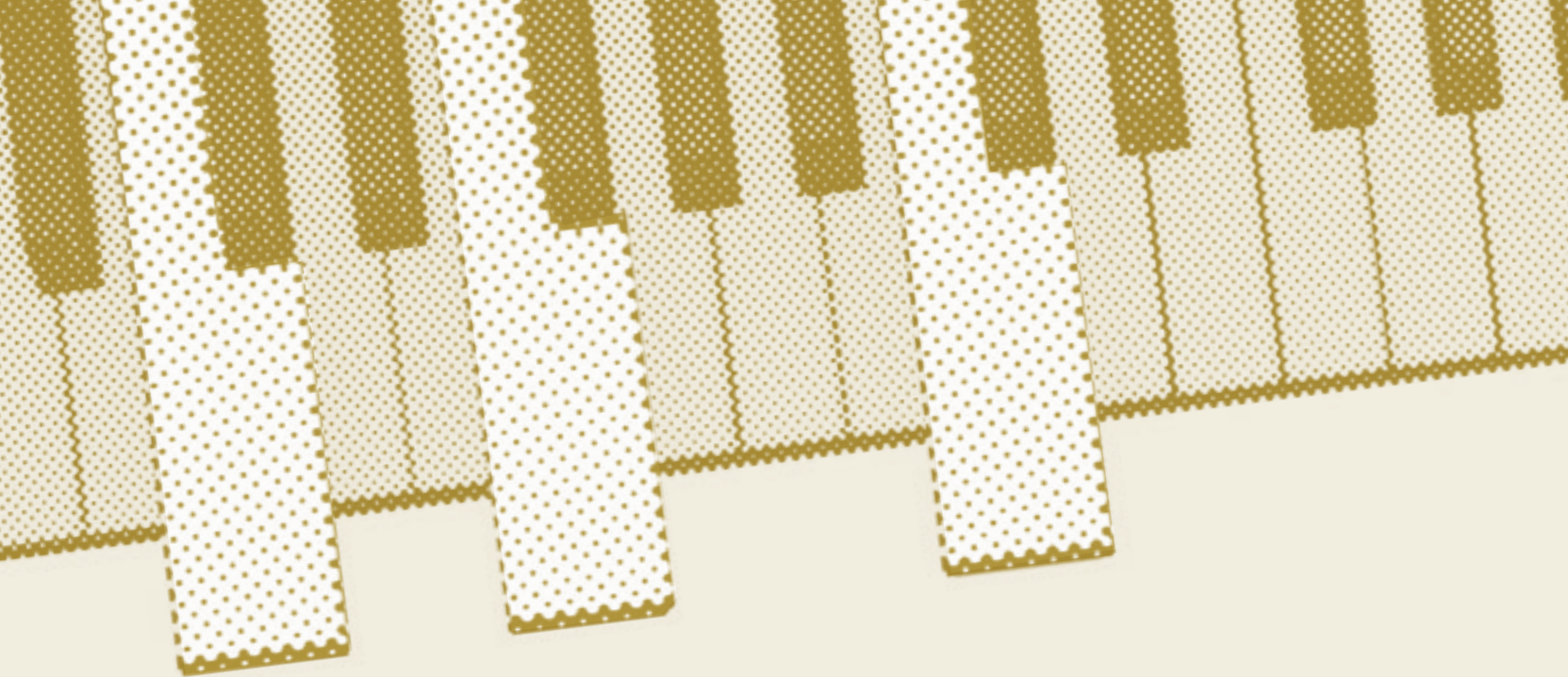
Depende del género que sea, pero creo que tiene que hacer lo mismo que con cualquier libro: partir desde un nivel súper humilde, chequear que todo esté bien, corregir ortografía, gramática, de abajo para arriba. No intentar cambiar el estilo ni la imagen, porque le va a salir un libro peor, aún peor. Si te metes con un autor, hay que corregir con el estilo del autor. El punto que habría que tratar antes de comprometerse a editar es: “¿Soy capaz de mimetizarme y editar bien este libro, o prefiero restarme porque no me da el estómago o porque no tengo idea cómo se hace?”. Uno puede dividir la cabeza, pero teniendo súper claro que no tiene que hacer más de lo que espera ese público. Por eso insisto: yo no trabajo con ciertos géneros porque no me acomodan, pero es posible hacerlo profesionalmente pensando siempre en el lector.

Ahora los *best sellers* tienen a ser libros que están ligados a películas, gadgets, música. No es una sola cosa, sino que es una experiencia. El lector joven lee el libro y hace un grupo de fans, y el grupo de fans hace fanfiction, y el fanfiction se convierte en algo más.

Merchandising literario

¿Crees que hay una relación entre el auge del *best seller* y la sociedad actual, o es más la representación de los gustos y modas que sigue el público?

Yo creo que es una mezcla. Hay libros que contienen historias para entretener, historias humanas en las que los elementos son muy simples: amor, muerte, problema, y eso va a estar siempre. El segundo elemento es el espíritu de la época, si es posible llamarlo así. En otro tiempo *El amante de lady Chatterley* fue un súper *best seller*, porque era algo nuevo y provocador para la sociedad reprimida inglesa de los años treinta. Ahora se agrega un elemento nuevo, que no existía



antes, y que tiene mucho que ver con la mutación cultural: estar conectados todo el tiempo. Ahora los *best sellers* tienden a ser libros que están ligados a películas, *gadgets*, música. No es una sola cosa, sino que es una experiencia. El lector joven lee el libro y hace un grupo de *fans*, y el grupo de *fans* hace *fanfiction*, y el *fanfiction* se convierte en algo más. Es como una mezcla de experiencia personal y monetaria. Esto se ejemplifica en el fenómeno *Harry Potter*: ahora los *best sellers* no vienen solos, vienen con *merchandising* y con experiencia comunitaria mediada por el consumo y por la empresa. Parece que se sacrifica la profundidad con la que nosotros pensamos que se leen los libros, y se reemplaza con algo mucho más superficial, pero con más redes.

HAY MUCHA GENTE QUE LEE PARA DESCANSAR, PERO UNO NO
LEE PARA DESCANSAR, LEE PARA COMPLICARSE LA VIDA,
PARA SUFRIR, O PARA MUCHAS COSAS MÁS. HAY GENTE QUE
LEE PARA DESCANSAR LA MENTE, Y PARA ELLOS LO MÁS SANO
ES NO COMPLICARSE Y LEER LIBROS QUE TERMINAN EN "TAN TAN".

¿Consideras que esta nueva forma de leer —económica, social— afecta la visión que tenemos de los libros?

Los libros siempre han sido comerciales: los primeros libros fueron biblias, pero porque era un muy buen negocio, y en los libros del siglo XIX venía publicidad de las librerías dentro del libro. O sea, no es que en nuestra época se haya desespiritualizado el tema. La Oxford University Press, que es una de las editoriales académicas más serias, se financió durante siglos con la venta de biblias. Todavía tenemos ese prejuicio de ver como algo muy ajeno a nosotros la venta, y despreciamos la idea de la comercialización de la literatura. Por eso digo que siempre estamos en una tensión: reconocemos que la lectura está siendo más superficial, pero también más democrática; ahora es más gente la que lee, pero lee de otro modo.

Leer para complicarse la vida

¿Crees que el lector de *best seller* pase a leer literatura? ¿O es un lector que se queda siempre en lo mismo?

No tengo idea. Mi impresión es que sí y no. Creo que la mayoría quiere lo mismo, siempre lo mismo. He escuchado mucho de parte de los librereros que la gente les pregunta “¿tiene otro como éste?”. Creo que la pregunta aquí es para qué lee uno, y la respuesta es que uno lee para distintas cosas. Hay mucha gente que lee para descansar, pero uno no lee para descansar, lee para complicarse la vida, para sufrir, o para muchas cosas más. Hay gente que lee para descansar la mente, y para ellos lo más sano es no complicarse y leer libros que terminen en “tan tan”. Ellos no pasan a la ficción literaria, pero hay otros que sí, que partieron por el *best seller* y que, por casualidad, descubren que les gusta, y siguen. Depende de la sensibilidad personal y del para qué quiero leer.

¿Cuál sería la diferencia entre un autor de *best seller* y uno estrictamente literario?

En el *best seller* el autor desaparece y el narrador también. El autor no existe. En cambio, en la ficción literaria puede aparecer y hay toda una tradición del autor haciéndose presente, siendo irónico con el mismo acto de narrar. En cambio acá no, porque el lector no está acostumbrando a que le cambien las reglas del juego. En los *best sellers* hay unas reglas implícitas muy claras, inamovibles o movibles muy lentamente en el tiempo. En cambio, el lector de literatura lee para ser sorprendido; uno quiere que le rompan las reglas. Son distintas formas de acercarse a la lectura. Por eso yo pienso en el *best seller* como entretenimiento. Por último, hay una diferencia también en la intención del autor: el autor de *best seller* escribe para gustar; el de literatura, para expresarse. ■

ARTÍCULO

Crepúsculo y su inquietante olvido en la crítica literaria

POR SOFÍA REYES

Si alguien se preguntara “¿qué es la saga *Crepúsculo*?”, una respuesta breve podría ser: una historia de amor entre Bella, una torpe y tímida jovencita, y Edward, un vampiro de algo más de cien años con una eterna apariencia jovial. Ambos se aman, pero sufren porque sus naturalezas tienden a separarlos, y transitan por numerosas pruebas para estar juntos. A *grosso modo*, esa sería la trama de *Crepúsculo*.

Visto de esa manera, no sorprende que la academia pase del tema sin siquiera detenerse un momento en la obra de la estadounidense Stephenie Meyer. Pero cuando se exponen las cifras de ventas ya no es tan natural este sesgo: más de 42 millones de ejemplares comercializados, sin mencionar el éxito de sus adaptaciones al cine. Es innegablemente todo un fenómeno mundial, del cual la masa chilena consumidora de *best sellers* no ha podido abstraerse. Se entenderá por ese término literatura de consumo escrita desde la industria de consumo. En este sentido, su marca distintiva sería la relación receptiva con las masas y los imaginarios que exalta.

Entonces, nace la pregunta: ¿por qué la institución se cierra, de plano, ante un *best seller* como *Crepúsculo*? No es sólo cuestionar por qué lo rechaza, sino por qué lo rechaza sin siquiera dedicarle una segunda mirada. ¿Por qué no se escriben tesis de pregrado (ni hablar de posgrado) que aborden críticamente las temáticas, las fórmulas lingüistas e ideológicas que se producen en una obra de tan amplia aceptación? ¿Por qué se establece esta relación antagónica entre la academia y los productos culturales masivos? Y aún más importante, ¿qué es lo que podemos encontrar en ellos?

Si hablamos sobre la apertura a lo masivo, nuestras universidades latinoamericanas poseen la traumática experiencia de la popularización de la educación, popularización que respondió más a necesidades económicas e ideológicas que a motivaciones concernientes al desarrollo del pensamiento y la cultura: “La transición del Estado al Mercado conllevaría (...) una transición análoga en la universidad: de la vieja universidad

humanista a la universidad tecnocrática” (Avelar 114). La universidad se convirtió en una escuela técnica, una escuela de especialidades inconexas, en donde cada área del conocimiento se limita estrictamente a su campo. La figura del intelectual ha quedado relegada a un estrecho margen en la producción cultural: “El intelectual moderno subsiste residualmente como especialista académico o comentarista cultural” (Avelar 119).

Pues incluso en obras de evidente estructura comercial, podemos encontrar interesantes atisbos de nuestro estado cultural.

En su resguardo de trinchera intelectual, las áreas humanistas de las universidades han creado una verdadera fobia (más allá de un mero desdén vanidoso) a abrirse a la comunidad y/o a los temas que parecieran interesarle más a ésta. Si esto puede ser una justificación, no es la más conveniente, sobre todo para el campo de las artes y la literatura. Pues incluso en obras de evidente estructura comercial, podemos encontrar interesantes atisbos de nuestro estado cultural.

Entonces, ¿qué es lo que encontramos al acercarnos un poco más a la saga de vampiros que caminan a plena luz del día? Encontramos a un héroe que encarna el triunfo de la lógica del individualismo posmoderno, amparado en la lógica de la evasión, ante la evidencia de un mundo que no deja de minar sus propios cimientos. Como lo entiende Lipovetsky: “Un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales que coexistían aún con el reino glorioso del *homo economicus*, de la familia, de la revolución y del arte” (50). Hallamos también a Bella, que desea enraizarse a cualquier precio en el presente, abandonar su humanidad y anclarse en la inmortalidad. Una manifiesta falta de esperanza en el futuro, propia del individuo posmoderno, “vivir en el presente, sólo en el presente y no en función del pasado y del futuro (...). Cuando el futuro se presenta amenazador e incierto, queda la retirada sobre el presente” (Lipovetsky 51).



Nada raro si consideramos que desde el Holocausto se quebró, de manera irreconciliable, la confianza en un futuro promisorio, al menos ese futuro sostenido por el avance científico y las reglas del (burocrático) libre mercado. Pero esta desconfianza no es motivo de revolución, sino de un estado vegetativo que sólo alcanza para exigir ciertas condiciones mínimas de comodidad. Comodidad que satisfaga los intereses individuales. Como lo resume Avelar, en la era posmoderna asistimos a una “verdadera pasión por el consumismo, privatización de la vida pública, obsesiones con el éxito individual y horror por la política” (66).

La popularidad de Edward habla de las expectativas sobre el príncipe azul que tienen las jóvenes criadas en el mundo posmoderno: el hombre conservador que aparenta vivir según el libre albedrío de sus propias reglas.

De ahí que no sea casualidad que los vampiros sean tan atractivos: ellos existen fuera del mundo político, no les afecta y, más aún, están fuera de la ley. La justicia de los vampiros se fundamenta más en la sobrevivencia que en el deber para con una autoridad. Una sobrevivencia límite, en el caso de *Crepúsculo*, que no deja de exhibir la permanencia de los valores de la sociedad moderna: la familia. La familia vampírica de Edward está fuera de la ley pero “vive” lo más posible dentro los cánones humanos, haciendo de los roles sociales un juego en el que participan sólo porque quieren, en el que asumen las reglas sin sufrir los efectos de éstas: asisten al colegio sin necesidad de preocuparse por los resultados, van al trabajo casi por *hobby*, y son considerados buenos ciudadanos. Todo esto es posible ya que ellos, por sobre todas las cosas, no se alimentan jamás de sangre humana aunque la deseen. En ese sentido, ellos estarían –como diría Nietzsche– “por encima de los impulsos inmoderados” (48), a diferencia de los otros vampiros, los malos.

Edward, aunque pertenece a los buenos vampiros, no puede estar en el rango de superhéroe, porque él es la medida misma: se limita a intervenir en el mundo de Bella sólo porque ella concierne a su interés personal. Interés también muy medido, llegando al extremo de plantear la negación del sexo prematrimonial. Por ende, Edward cree en la institución del matrimonio, aunque como vampiro se encuentre fuera de las leyes humanas. ¿Contradicción? De inmediato nos tenemos que preguntar: ¿qué tan falto de ideología es *Crepúsculo*?, ¿qué es lo que viene a afirmar? Esta saga afirma, a todas luces, los va-

lores conservadores de una sociedad paradójicamente liberal, apelando a resistir la tentación de la sangre en su más amplio sentido. La popularidad de Edward habla de las expectativas sobre el príncipe azul que tienen las jóvenes criadas en el mundo posmoderno: el hombre conservador que aparenta vivir según el libre albedrío de sus propias reglas. Visto así, esa ausencia de valores morales sociales en el individuo posmoderno –de la que hablaba Lipovetsky–, puede ser puesta en tela de duda: la saga muestra la masificación entretenida y anestésica de un sistema de valores basado en el temor y la culpa, el sistema conservador que es reactualizado en cada lectura.

Edward se constituye, además, como sustituto perfecto de toda estabilidad perdida. Porque es intemporal. Él ofrece a su amada la posibilidad de un “felices para siempre” que puede ser, efectivamente, por siempre. Pero es un “siempre” que no se define como un proyecto futuro, sino como la eternización del presente, ya que Edward no envejece.

Y he ahí que la protagonista de la saga, Bella, nos muestra el que puede ser, tal vez, su rasgo más determinante: ella, a pesar de estar a menudo en el papel de damisela en peligro, no le teme a la muerte. Su miedo principal es la vejez, la degradación de su cuerpo en contraste con la intemporalidad del cuerpo de Edward. De hecho esta obsesión por la juventud, esta evidente fetichización del cuerpo, es uno de los motivos que impulsa las acciones, discusiones e interminables diálogos y monólogos en gran parte de la saga. Esto se demuestra en el inicio de *Luna Nueva*, cuando Bella narra un sueño, su más aterradora pesadilla: “Estaba viendo a mi abuelita Marie, que había muerto hacía seis años (...) ella abrió la boca al mismo tiempo que yo me detuve para dejarla hablar primero. Ella hizo lo mismo (...). Ésa no era la abuela. Era mi imagen reflejada en un espejo. Era yo, anciana, arrugada y marchita (...). Me desperté sobresaltada, jadeante y con los ojos a punto de salirse de las órbitas” (6-7).

En la sociedad occidental, el que envejece no tiene poder. En este caso, poder de seducir, de ser un objeto deseable. Porque el deseo que genera Bella en los otros –en los vampiros–, es su poder y su debilidad, a la vez. El poder del héroe antiguo ante los dioses era su inmensa dignidad humana afirmada en el acto de retar al absurdo de la existencia una y otra vez, como Sísifo por ejemplo. La heroína de *Crepúsculo*, en cambio, vendería su humanidad a quien fuese por la mera promesa de librarse de los males que inevitablemente conlleva ser un simple mortal. Porque ante el absurdo de una vida para el envejecimiento, para la pérdida de todos los esplendorosos dones de la juventud, ella se escuda en la evasión.





A partir de esto, el voraz consumo de esta obra se constituiría, justamente, como un síntoma social, inconsciente, de la necesidad de evadir el dolor y la angustia ante lo que está destinado a perecer.

“Sólo ha sido un sueño, me dije. Sólo ha sido un sueño” (Meyer, 7). Esta repetición suena a mantra y refleja la necesidad de afirmar que la vejez es parte de lo otro, porque sólo fue un sueño. Bella sufre porque sueña, como todo individuo posmoderno sin la certeza de si despertará mañana. Edward no, porque él no duerme, no sueña. Y soñar no es necesario porque en su mundo la incertidumbre del futuro no existe. Y la vejez es, claramente, algo que le pasa al otro, al humano. De tal manera, la saga *Crepúsculo* es el ensueño sin tragedia, el regocijo de la individualidad en una belleza libre de todo sentido trágico.

Sentido trágico al que Stephenie Meyer pareciera desear acercarse con discusiones entre Edward y Bella sobre Romeo y Julieta. De hecho, *Luna Nueva* tiene como epígrafe una cita del segundo acto de la escena VI. La búsqueda intertextual con la obra de Shakespeare, en ningún caso, llega más allá del tópico de los amantes distanciados por un mundo familiar que los divide (los Capuleto y los Montesco; los Swan, humanos, y los Cullen, vampiros). Es un vaciamiento de la obra de Shakespeare que no deja de ser interesante, pues es la muestra clara de la idea que prima en las masas: una huella que queda configurada en las personas con respecto a Romeo y Julieta. La tragedia del dramaturgo inglés ha quedado sostenida sólo por una imagen acartonada que ha vaciado ya su sentido.

Más razón aún para que la academia se haga cargo de un fenómeno de este tipo en vez de cerrarse sobre sí misma. No desear adentrarse en las obnubiladas aguas de *Crepúsculo* es no querer ver el triunfo de un héroe de piedra que brilla al sol.

Hace un par de siglos, Flaubert diseccionó la literatura romántica y su relación con el sistema económico-social burgués, exponiéndola en la locura fetichista de Madame Bovary. Pues, para Flaubert, la búsqueda de ese amante sólo tenía asidero posible en la fantasía de la considerada mala literatura. Pero no por esa etiqueta fue negada su existencia. En nuestros tiempos, sería interesante que fuera el turno de los críticos y de los intelectuales el pronunciarse al respecto, incluso desde su actual posición marginal. 📖

Bibliografía

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- Meyer, Stephenie. *Luna Nueva*. Santiago: Alfaguara, 2008. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Poseidón, 1949. Impreso.

Pier Paolo Pasolini: “C.” (extractos de “F.”)

POR GONZALO YÁÑEZ QUIROGA

Pier Paolo Pasolini (Bologna, 1922 – Ostia, 1975), fue uno de los escritores y directores cinematográficos italianos más destacados del siglo xx. Cuenta con un gran número de obras literarias, entre ellas: los ensayos *Lettere luterane* (Einaudi, 1976) y *Descrizioni di descrizioni* (Einaudi, 1979); las antologías *Poesia dialettale del Novecento* (Guanda, 1952) y *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* (Guanda, 1955); sus obras poéticas *La meglio gioventù* (Sansoni, 1954); *Le ceneri di Gramsci* (Garzanti, 1957); *La religione del mio tempo* (Garzanti, 1961); y *Poesia in forma di rosa* (Garzanti, 1964); y sus novelas *Ragazzi di vita* (Garzanti, 1955) y *Una vita violenta* (Garzanti, 1959).

En 1961 inició su carrera cinematográfica. En sus películas inserta escenas líricas con el más descarado realismo, lo que convierte su obra en una de las más originales de nuestro tiempo. Algunas de sus películas: *Accatone* (1961); *Medea* (1969); *Il Decameron* (1971); *I racconti di Canterbury* (1972); *Il fiore delle Mille e una notte* (1974); y *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

“F.” título de un largo poema de Pier Paolo Pasolini, es la abreviación de *fica*, higo, sobre- nombre del sexo femenino en italiano. Este poema fue encontrado en una carpeta llamada “Poemas marxistas” y estuvo inédito en italia- no hasta que fue publicado por primera vez en una edición de las obras completas de Pasolini: *Tutte le poesie, Volume 2*, edición preparada por Walter Siti (Mondadori, 2003). Fue traducido por primera vez al francés en 2008 y publicado como libro junto a *Progetto di opera futura* (Proyecto de obra futura) por la editorial Ypsilon de París. La presentada aquí, es la primera versión en castellano.

C.

En Ti, la bandera roja (de Lenin y de Stalin),
la cruz gamada, el gallardete, la bandera estrellada
americana –la bandera sin color de Trotsky–
la bandera paisana de los padres – la Cruz tout court
(en Ti el micrófono de los Donadores de Sangre
sin bandera, en Ti, etc. etc.)

[Una “miscelánea” de banderas, una sobreimpresa sobre la otra – inventariando los nombres de todos los vientos que las hacen flamear, provenientes de varias y opuestas partes de la tierra – Sirocco, Gregal, Tramontana – civilización céltica – mundo árabe – así por puro divertimento *de estilo*. A propósito del estilo, es decir de esta sombra que unifica y homologa las cosas – y es por lo tanto un hecho absolutamente innatural, si la naturaleza es más bien pura y simple división, o conciliación mecánica, teleológica, como sea *siempre ilógica* – a propósito del estilo que es la única logicidad posible junto a la de los sueños – a propósito de esta sombra, SUENA ALTO EL EPÍGRAFE:

AMO DESESPERADAMENTE A UNA SOMBRA

–y disolución sobre el flameo de banderas enemigas, todas hermanadas en la sustancial alusión a Ti, etc. etc.]

Tú
puña-
do de
carnecita
inocente y
rosita de me-
diodía al fondo
de una minifalda
que una mercería
visitada por el sol y
perfumada de hoyos
de ratones provee, tú
libre de la bolsita del cal-
zón, al sol como una galleta
remojada en leche, frente a
una procesión de escola-
res destinados a ser ver-
daderos hombres en-
tre ellos aliados en
el verte y desear-
te, tú nido de un
mediodía de
verdad vi-
vido...
...
* * *

¡POR FIN LIBRE!
HICIERON FALTA CUARENTA Y DOS AÑOS DE VIDA
Y CUARENTA MIL DE HISTORIA
PARA SABER ALGO QUE SABÍA EN EL LICEO:
LA ÚNICA REVOLUCIÓN ES LA DESTRUCCIÓN.

LA DESACRALIZACIÓN POR LA DESACRALIZACIÓN
SI ES UN HOMBRE DE CUARENTA AÑOS QUIEN EMPIEZA
YA NO ES UNA BROMA ES LA ANARQUÍA
YA NO ES TAN SOLO REGRESIÓN.

¡Odia desesperadamente a la Sombra!

Esta es la exhortación que llega a la tumba donde de algún modo eres
un hombre oficial.

¡Ama desesperadamente a la mujer!

Y entonces:
que la poesía sea integral,
¡hay que destruir su unidad!

En nombre de lo que has perdido¹
y por tanto no es objeto de amor,
destruye todo.

Sal de la tumba, y vive como un desgraciado.
Bota las riquezas (que no tienes), los honores etc. etc.; pierde el respeto
(¡tienes tan poco!), no esperes consenso, sino solo odio etc. etc.
Desnúdate, San Francisco a bajo costo,
de modo que se vea lo que posees: nada.

Y la voz continua, apenas esbozada:

Agrede a la sombra partiendo
de todos los posibles puntos:
está sobre todas las caras
del maldito prisma.
Primero: renuncia a la belleza.
Segundo: renuncia a la pasión.
Tercero: renuncia a la honestidad.
Cuarto: renuncia al orden.
Quinto: renuncia a la fuerza,
etc. etc., así iterando
en variaciones
que quieren decir una sola cosa.

TU POESÍA PARA SOBREVIVIR DEBE TOMAR ACTA DE SU
PROPIO FINAL.

* * *

¹ Quiero decir precisamente la C.

LA RAZA HUMANA NO ES COMO LA IMAGINO. ES MUY INFERIOR.
PERO EN ESTA INFERIORIDAD ESTÁ LA REALIDAD, O SEA UNA VERDA-
DERA GRANDEZA QUE NO SÉ CONCEBIR.

*

Debería, podría, entonces, descender para supervisar...
para investigar... tomar notas...

NADA EN FIN ES MÁS POÉTICO
QUE LA VIDA DE UN POETA

Y EL OBJETO MÁS POÉTICO DE LA POESÍA
ES PUES EN CONCLUSIÓN LA POESÍA

¡SOBRE TODO SI AL POETA TODO LE DA LO MISMO
Y ES EL VIEJO REY QUE SUPERVISA!

Supervisiones en los lugares evacuados de la historia, incluso,
completamente intempestivos –como Nápoles.

¡Tomar notas en Nápoles!
¿Qué hay de más poético?

LA ÚNICA POESÍA ES LA POESÍA POR HACER,
EN EL HACER LA POESÍA ESTÁ LA POESÍA.

Debería, podría... por lo tanto...
perseguirte en otras patrias lingüísticas...

(Y ya que estamos aquí, en el laboratorio
que es entonces el lugar más poético del mundo, diría que:
pienso en la Misa de Janacek, escrita en viejo checo,
y en todas las lenguas muertas,
cada una de ellas contiene las palabras que Te significan,
con todas las palabras afines, mear, correrse la paja, tetas,
palabras muertas al interior de las lenguas muertas etc. etc. etc.
en un sistema lingüístico *totalmente* muerto,
y con toda la vida dentro significada de una vez por todas,
–una población... de bellos... de jóvenes... rubios bárbaros...
de morenos patanes etc. etc. con los rizos pegados sobre la frente...

Tomar notas en Nápoles.

Debería, podría... por lo tanto, como un Maestro²

sobre un sistema lingüístico vivo aunque dialectal,
con cada palabrita aún significante...

¡PERO NO PUEDO HACERLO! Esa es la realidad,
¡y no solo para volver a mascar viejas pasiones!
¡No solo para eso!

¿QUÉ HAY DE MÁS POÉTICO QUE NO PODER HACER POESÍA
SIN DEJAR DE SER POETAS?

² “Maestro de muerte”,
“Cristiano carnal” y otros títulos.

No puedo, por lo tanto, volver atrás para freír y freír
humildes monumentos
en contaminaciones donde *sería* Maestro.
¡Pero no es solo eso! (y eso no es el problema.)

Aunque terminase por rendirme ante la necesidad
de usar solo la lengüita
con que mi cabeza en el pequeño mundo
histórico en que estoy, está hecha
(Lengüita limpia de la cual parecen tan orgullosos
mis colegas),
aunque me rindiese, readaptándome a ella,
¡NO PODRÍA!

Debería, podría... tomar la Giuletta (¿llueve?
mejor... más allá del Garigliano, las búfalas son
más dulces, y las guiraldas de viñas, y el Vesubio malárico
con todos los Dioses... del Lugar de la Inspección...
la lluvia que forma charcos de plata, extranjera
en el Napolitano, cual fenómeno de Dioses un poco apestosos,
una desorganización general de chubascos y fango y ríos,
y despejadas de terremoto, por los amores del Diablo),
tomar la Giuletta
llegar a Nápoles
estacionarse entres las dos estatuas negras de la plaza blanca,
con todos los chicos sucios que Te saben como los abuelos–

Debería, podría... nombrarTe... con esos nombres...
que te saben hecha de un modo
que mis labios no pueden pronunciar,
y que mi imaginación apenas roza
solo gracias a la
SOMBRA QUE DESESPERADAMENTE AMO.

Putas en el fondo de abismos de palacios que en siete pisos
apestan a urinarios –y paredes de setenta metros
que tienen el tono gris de las letrinas– en grupo
entre sus chozas secas, pequeñas iglesias
de alquitrán y masilla y cajitas para soles
de veranos tropicales... Ahí Te dan (la noche),
y de día están al sol como hechas también
de alquitrán, masilla, cajitas blancas y polvo duro
embellecidas por la grandiosidad de la miseria
con arábigos tatuajes azul oscuro sobre los brazos...

Eso es, ahí eres esa Cosa horrenda y arcaica de lengua griega,
con toda la familia de los vocablos afines
.....

Podría, debería... en una poesía en forma de rombo,
ese rombo que los verdaderos hijos
dibujan en los baños de las escuelas
y de las circunvalaciones,
revirte en el lenguaje mimético, etc. etc.
PERO NO PUEDO.

ARTÍCULO

La escritura como escondite y exhibición: revisión panorámica de la narrativa de Jaime Bayly

POR LUIS SOLTELA

Al digitar “Jaime Bayly” en Google aparecen aproximadamente 819.000 resultados: síntoma innegable de su fama. Desde 1994, ha publicado once novelas, un poemario —*Aquí no hay poesía*— y crónicas periodísticas y literarias cada semana en diferentes diarios tanto latinoamericanos como españoles. En Chile —por ejemplo— sus crónicas se publican en *The Clinic* y, actualmente, en *La Nación* del domingo. Alrededor de los 16 o 17 años trabaja en un desaparecido diario de Lima y, poco después, a los 18, aparece por primera vez como entrevistador de televisión. Gana el Premio Herralde de Novela de la editorial Anagrama con *La noche es virgen* y resulta finalista del Premio Planeta con su novela *Y de repente, un ángel*. Por otra parte, en mayo de 2007 recibe el premio Visibility Award de la asociación contra la difamación de gays, lesbianas, bisexuales y transgéneros —GLAAD—, como reconocimiento a la apertura con que asume su bisexualidad. Sus novelas han sido traducidas al francés, italiano, alemán, danés, mandarín, griego, portugués, hebreo, coreano, holandés, polaco, romano, serbio y húngaro; y dos de ellas han sido llevadas al cine. A partir de estos datos es posible afirmar, de manera certera, que Jaime Bayly es una figura pública, famosa y provocativa que trasciende su literatura y que, por lo tanto, desdibuja la distancia entre autor, narrador y personaje.

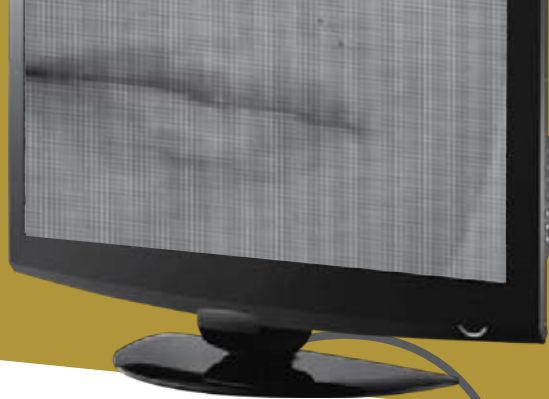
El autor como personaje

El objeto de este artículo consiste en analizar la relación existente entre la imagen pública de Bayly y su configuración como protagonista en su narrativa. En síntesis, examinar el devenir personaje que se produce en este escritor desde la pantalla, como figura pública, a la página. Y, por otra parte, discutir cómo el doble se constituye como estrategia de develamiento de lo humano a partir de múltiples personalidades, como organización de la tensión narrativa y como el arte de esconder y mostrar.

Jaime Bayly, como todo autor de *best seller*, goza o —según él mismo ha dicho— padece de fama. Así, la intimidad es un lugar paralelo que queda oculto en la mayoría de los casos, pero que, en otros, se exhibe a través de la ficción. En los medios de comunicación masiva o en su literatura, el rostro aparece como un elemento fundamental que acompaña al título: hay una necesidad de consignarse como autor, en primer término, que se reconoce en el contenido de su escritura. De tal forma, protagoniza el guión de un *best seller* propio, cuyo escenario temporal es la globalización en versión hispanohablante, latinoamericana. Aquí la fama posee al animador de televisión, mientras que el escritor es publicado por editoriales multinacionales. Como pocos, Bayly cautiva a parte de su público gracias a su aparición en los medios, y este hecho forma parte de la trama que organiza sus novelas. La multitud es el gran lector o consumidor que apuesta a la velocidad y a esa especie de mimesis difusa que exhibe mundos imposibles y otros inmediatamente reales.

En su narrativa, el peruano pone en escena su biografía a través de ciertos códigos. Es necesario atender al presupuesto benjaminiano que señala que “el valor único de la ‘auténtica’ obra de arte tiene su fundamento en el ritual en el que tuvo su primer y original valor de uso” (96). Si la novela tiene como causa original el placer de contar historias, entonces Bayly lo “reproduce” en términos egotistas: el goce de contar su anecdotario. Un afán por “lo privado” que desborda la textualidad misma, como afirma Robert Darnton, quien ha realizado estudios sobre los *best sellers* del siglo XVIII: “la demanda por información así como por diversiones excitantes, la curiosidad sobre la historia contemporánea lo mismo que sobre la vida privada, la sed de noticias así como el fruto prohibido del conocimiento abstracto” (136). Sin duda, Jaime Bayly cabe dentro de la caracterización citada. Darnton se basa en las publicaciones ilegales de la Francia prerrevolucionaria, y describe ingredientes que fácilmente se ubican en el realismo en forma de epistolario, diarios de vida, crónica literaria y periodística, y narraciones biográficas.





Se configura entonces, por una parte, la narración de personajes infantiles que transitan desde el niño Jimmy, Diego (periodista sin título), Joaquín (el niño que se convierte en adolescente), Gabriel (animador joven en la televisión y adicto a las iniciaciones), Manuel (quien también escribe y actúa para la televisión), hasta llegar a Jaime Bayly en *El canalla sentimental*, su penúltima novela, con clara referencia autobiográfica. Y, por otra parte, existe todo un desarrollo de personaje a propósito del niño rico que es abandonado por sus padres, es decir, un inocente oligarca que sufre y empieza a sospechar que habita el infierno terrenal. La biografía continúa a los 15 años, cuando el héroe trabaja por primera vez; esta etapa particular se describe de manera realista, con la finalidad de denunciar y ridiculizar al círculo de periodistas y, como suele suceder en su narrativa, a su familia.

En otra línea autoral y temática se encuentran las novelas de iniciación, caracterizadas por jóvenes que rodean al mancebo-ninfa, produciéndose la exploración del sexo y las drogas: Bayly deja traslucir ciertas crisis en las que se reconocen las taras de la familia. En alguna medida, las fuerzas del amor y el odio organizan también estas historias.

En una tercera vertiente novelesca, el personaje adulto ratifica su *hábitat* televisivo, y su deseo permanente de convertirse en escritor de tiempo completo. En definitiva, el autor se deja entrever arrojando –a nosotros, los lectores– un montón de guiños, referencias, nombres y actos que, evidentemente, hablan de sí mismo como figura pública. La confusión que esto genera, como estrategia de producción, destruye los márgenes concretos del relato y sus convencionales categorías narratológicas: la metarrepresentación del sujeto en su obra va más allá de los límites de la alegoría del espacio personal y social, es la inclusión de quien escribe en el mundo narrado, su confirmación como mano creadora y protagonista bajo la lógica de lo que Bartoletty y Fava señalan a propósito de los postulados de Benjamin y la obra en la era de su reproductibilidad: “Cada vez más, la singularidad de la manifestación que reina en la imagen cultural es sustituida por la singularidad empírica del artista o de su producción artística en la mente del receptor. Aunque nunca por completo, el concepto de autenticidad jamás

deja de tender hacia la atribución auténtica de origen” (96-97). La singularización del artista, entonces, es un fenómeno que acaece no sólo a Bayly, sino a la producción de arte en general. Sin embargo, en el caso del escritor peruano, la individualización autoral se subraya con la generación constante de alteridades narrativas que no necesariamente es un fenómeno común a toda la novela de la era globalizada.

¿Ficción o diario de vida?

Jaime Bayly utiliza su vida concreta como referente en la construcción tanto de la trama como del espacio narrativo. El narrador protagonista recorre diversas ciudades –Lima, Miami, Buenos Aires, Santiago, Santo Domingo, Madrid y Bogotá– dando cuenta de su desarraigo. Este constante ir y venir implica la inexistencia de geografía –en términos políticos–, y la configuración de vínculos efímeros encarnados en las figuras del novio, la ex esposa y las dos hijas. Entonces, nada se vehicula en relación con la ciudad, la patria y la pertenencia. Desde la primera novela hasta *El canalla sentimental* esta situación se organiza a partir de la discriminación sexual que, hasta donde la exégesis permite avizorar, es ejercida por la familia de Jaime Bayly.

La metarrepresentación del sujeto en su obra va más allá de los límites de la alegoría del espacio personal y social, es la inclusión de quien escribe en el mundo narrado, su confirmación como mano creadora y protagonista.

La sociedad urbana es el espacio privilegiado donde se tejen las tramas de las novelas del escritor. Sus personajes, por una parte, repiten actos cotidianos –levantarse, lavarse los dientes, mirarse al espejo– que se constituyen como la fuerza organizadora del ocio. El elogio insistente a la siesta se relaciona profundamente con una serie



de actividades que sólo producen placer, las cuales entiendo como democráticas y vulgares. Desde la elección de calcetines hasta la larga descripción de un desayuno, se integran las reflexiones acerca de los grandes temas. Sin embargo, por otro lado, sus creaciones habitan un espacio público: están en el estudio de televisión, son famosos y fingen interés. Así, se exhiben dos escenarios que parecen opuestos: el anonimato y la fama. Estos dos focos muestran ritmos e imágenes contradictorias, acercan y representan a la comunidad lectora, pero también la distancian y activan su curiosidad.

Frente a la cara del telespectador que no lee, Bayly se dedica a polemizar, a provocar, a lanzar ácidos comentarios contra instituciones fácticas, contra sujetos con nombres y funciones específicas. Finalmente, los lectores confunden al sujeto concreto con los personajes.

En esta aventura que atraviesa a lo menos nueve de sus novelas, los personajes viven trances que les provocan experiencias de desencuentros ideológicos que operan en lo cotidiano. Primero, –exceptuando *Y de repente, un ángel* y *Yo amo a mi mami*– las drogas, el sexo, la irreverencia y una especie de infamia constante presentan una voz confesional que cuenta detalles sobre la intimidad, y su cuerpo se relaciona con actividades y sustancias que, evidentemente, se vinculan con hitos morales. En este sentido, resulta trascendental la presencia de héroes degradados que transitan como mártires, y la agonía permanente entre la conciencia del dolor y una posible medicina. Y, segundo, la religión, la política, la nación y sus tradiciones, y algunas instituciones –que atacan a Jaime Bayly– llevan nombres que se insinúan en las novelas, y que se dicen explícitamente en la televisión. Frente a la cara del telespectador que

no lee, Bayly se dedica a polemizar, a provocar, a lanzar ácidos comentarios contra instituciones fácticas, contra sujetos con nombres y funciones específicas. Finalmente, los lectores confunden al sujeto concreto con los personajes.

La fuerza protagónica de los caracteres y los referentes proveen de velocidad al proceso de lectura. La cultura audiovisual y mediática –golosinas preferidas de la globalidad– alimentan las historias de Bayly y sostienen, en cierto modo, el sistema comunicativo entre narración y comunidad de lecturas.

Pareciera que, definitivamente, el autor habla sobre sí mismo en sus novelas, pero desde la máscara porque lo hace a través de la ficción. Lo hace para exponerse y esconderse, en el límite de la mitomanía: su nombre es el centro de la ironía y la honestidad a través de la práctica de su narrativa y ésta, en último término, un producto híbrido entre novela pura y dura y el más íntegro de los diarios de vida. 

Bibliografía

Darnton, Robert. *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Estética y Política*. Trad. Tomás Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. Impreso. 83-134.



Entrevista a Francisca Solar: Me interesa el NN

POR EQUIPO GRIFO

Francisca Solar (Santiago, 1983) es periodista titulada de la Universidad Adolfo Ibáñez y alcanzó notoriedad tras escribir el *fanfiction* de Harry Potter, *El ocaso de los altos elfos*. Ha publicado la novela *La séptima M* (Random House Mondadori, 2006), y los libros infantiles *Igual a mí, distinto a ti* (Ediciones SM, 2008) y *La asombrosa aventura del espejo roto* (Ediciones SM, 2009).

Escritora de éxito precoz, Francisca se extiende en esta entrevista sobre la categoría de *best seller* y la relación que establece tanto con los lectores como con el medio cultural.

Soy un *best seller*

¿Qué es para ti el *best seller*?

Para mí un *best seller* es una novela que gusta mucho, y ese gusto se expresa en la cantidad de ventas. Es un libro que traspasa barreras, o sea, sobrepasa lo local y se vende en círculos internacionales. Ahora, que el *best seller* sea intrínsecamente malo, desdeñado o menor en calidad literaria, es una perspectiva entre otras. Me parece que no existe ningún sustento teórico o académico que confirme que es mala literatura o literatura de supermercado. Y si no existe, es porque es imposible llegar a una conclusión así. Por ejemplo, por un lado tenemos a J.K. Rowling, de la cual te puedo dar una lista gigantesca argumentando por qué su saga es contundente y merece ser *best seller* y, por otro, tenemos a Dan Brown, del cual también te puedo dar una lista de por qué hay que lincharlo en la calle. Ambos son *best sellers*, ambos son escritores

Retrato por Paula Martínez





millonarios, ambos se han traducido a veinte mil lenguas, pero, sin duda, tienen diferencias. *Best seller* es sólo una categoría más de lo que son.

Best seller es simplemente una categoría comercial, no tiene que ver con el arte, ni con adjetivar un libro de bueno o malo. No tiene que ver con calidad, profundidad literaria, ni con trayectoria: hay escritores novatos que se transforman en *best seller*.

En ese sentido, ¿tú te consideras un *best seller*?

Considerando este concepto netamente comercial, sí, soy un *best seller*. ¿Por qué? Porque hasta diciembre del año 2008, *La Séptima M* había vendido veintidós mil ejemplares, está en catorce países y ha sido traducida a cuatro idiomas. Eso, para el mercado, es un *best seller*. Si hablamos del *fanfic* que escribí sobre *Harry Potter*, ni siquiera te voy a hablar de números, porque no opera con un rango comercial. De todos modos, ese *fanfic* por supuesto que es un *best seller*: tiene más de un millón de visitas.

A MÍ ME IMPORTA -PUEDO SONAR PEDANTE, PERO QUIERO QUE SE ENTIENDA BIEN- SÚPER POCO SI AL CRÍTICO DE TURNO LE GUSTÓ O NO MI NOVELA. A MÍ ME IMPORTA SI TE GUSTÓ A TI, A TI; ME IMPORTA EL NN, EL HIJO DE VECINO QUE ESCRIBE A MI MAIL, ESA ES LA GENTE QUE ME IMPORTA.

¿Para ti ser un *best seller* significa alcanzar un ideal?

Yo tengo una visión polémica del asunto: mi meta como escritora es tener la mayor cantidad de lectores posible –ojalá satisfechos. Pero tener la mayor cantidad de lectores, no es lo mismo que tener la mayor cantidad de libros vendidos.

Yo firmé con una editorial en papel, porque el libro en papel obviamente no es lo mismo que el libro digital. Para mí la experiencia sensual del libro (tocarlo, olerlo) es irreplicable, más allá del gran respeto que le tengo al formato digital. Si pudiera vender mi libro a un peso para que llegara a todo el mundo, lo haría. Eso, lamentablemente, es imposible, porque las editoriales son negocios y funcionan bajo el sistema de mercado.

En mi pequeño mundo de Bilz y Pap puedo congeniar el hecho de buscar millones de lectores, sin la necesidad de ser inmensamente rica. Puede darse, por qué no, si ya estoy en el sistema; pero me interesa la cantidad de lectores, no de libros vendidos. Probablemente, hoy sería millonaria

si el *fanfic* se hubiera vendido. Sin embargo, me siento inmensamente millonaria en lectores, así que voy feliz por la vida y canto en la calle, porque estoy cumpliendo mi sueño de tener muchos lectores satisfechos.

¿Y la autoedición?

Es que ese es el tema: me interesa la proyección y el alcance. Una autoedición de 500 ejemplares o menos, va a llegar al vecino de la esquina o a mi barrio, pero no a todo el país o al extranjero. La autoedición no se condice con mi meta de llegar a la mayor cantidad de lectores. En cambio, firmar con una editorial que tiene presencia en varios países sí lo hace. Obviamente, la editorial no me deja vender mi libro a un peso. Yo le pedí a la gente de Random House que abarataran al máximo los gastos para que el libro saliera al mercado lo más barato posible; incluso logré que el papel fuese reciclado.

Para mí el tema del alcance es fundamental, y publicar un libro que cuesta caro es una piedra de tope. Por eso, no me espanto con la piratería: creo que es un mecanismo que hace que mi libro sea más accesible. Claro, pierdo plata, pero gano lectores, y se cumple mi meta. Yo estudié periodismo, me encantó mi carrera, hoy día la ejerzo y tengo un buen cargo, un buen sueldo; si yo ganara cero pesos con mi libro sería igual de feliz, no necesito vivir de mi obra. Pero la maquinaria no me lo permite, porque quien edite y distribuya mi libro debe ganar dinero.

Ahora, que yo no viva de mi obra no quiere decir que tome la literatura con menos seriedad. Yo escribo porque necesito hacerlo: me pican las manos si no escribo por lo menos dos o tres veces a la semana; tiene que ver con un ímpetu, con las vísceras; eso es la literatura para mí.

Y este tema del alcance masivo del libro, ¿se vincula al público que te interesa, al lector ideal de tu obra?

Sí, claro. A mí me importa –puede sonar pedante, pero quiero que se entienda bien– súper poco si al crítico de turno le gustó o no mi novela. A mí me importa si te gustó a ti, a ti; me importa el NN, el hijo del vecino que escribe a mi *mail*, esa es la gente que me interesa. Yo escribo para ellos –para el sujeto común y corriente–, no para los críticos. Por eso pongo tanto hincapié en el asunto del acceso. Yo fui una de las pocas autoras que defendió completamente la distribución de libros desde *Google books*. Y me parece que los autores que se espantaron y se bajaron de ese proyecto, porque implicaba publicar partes completas de sus libros gratis, simplemente no tienen visión del tema: no entienden que al dar acceso a fragmentos de sus libros, la gente engancha y puede terminar comprándolos. De hecho,

cuando mi editorial me pidió permiso, yo les dije “obvio, pónganlo”. Ellos me preguntaron cuánto accedía a publicar y les dije que publicaran lo máximo posible según los parámetros de Google. Así de fácil.

No quiero ni me interesa ser igual o más que Rowling

¿Consideras que en tu paso del *fanfic* a una editorial establecida, te favorece tu éxito en el mundo de Internet?

Por supuesto. Pienso que de haber sido una NN jamás habrían comprado mis libros. Además, las editoriales llegaron a mí gracias al *fanfic*, esa fue mi entrada. Algunos me criticaron por ser una aparecida, aludiendo a que había escritores chilenos que llevaban años dejando manuscritos en las editoriales, y que yo, que no me había movido de mi escritorio, ya tenía un contrato “comercial”. Yo les encontré la razón: no hice ningún esfuerzo, no tenía las agallas para hacerlo, me moría de vergüenza agarrar un libro mío e ir a dejarlo a una editorial. Si no hubiera sido por el *fanfic*, probablemente hoy no estaría publicada.

Respecto al *fanfic*, ¿puedes referirte a cómo surge y cuáles son sus mecanismos?

El *fanfiction* nació con los *fanfic* de *Star Trek*. En el '65, se escribieron varios *fanzines* dentro de la comunidad de fanáticos. Se hacían, ponte tú, diez *fanzines* mensuales, y una de las secciones era “Cuenta tu historia”. En esta sección escribía un fanático al azar, quien elegía un capítulo o un personaje del mundo *Trek* a partir del cual desarrollaba su propia historia. El formato era muy breve, funcionaba como una columna, pero la gracia era que constituía una *volada* propia que tenía como punto de origen un universo ya existente. Con el tiempo se empezó a hacer muy popular y a tener mucho *feedback* de los mismos *fans*. Sin embargo, hasta ese entonces su alcance era limitado, lo cual cambia radicalmente con la llegada de Internet a fines de los ochenta en Estados Unidos. Desde entonces, el *fanfiction* se disparó: empezaron a surgir comunidades de fanáticos con sus páginas web, donde casi siempre habían secciones de *fanfiction*; y de ahí nació el *fan video* y el *fan art*. Estos tres son como la Santa Trinidad de los productos del *marketing*.

Ahora, ¿por qué se populariza y expande tan rápido? Porque cuando tú eres fanático de un producto cultural, te apropias psicológica y emocionalmente de él. Entonces, nace la urgencia de expresar ese amor o devoción, lo cual puede hacerse de mil maneras: disfrazándote de tu personaje favorito, escribiendo un *fanfic*, dibujando,

etcétera. El *fanfic* es una forma más, constituye básicamente una expresión de fanatismo, y por ello cualquiera puede hacerlo: es fácil, está a la mano y es gratis en publicación y acceso. No tiene ningún contra. Incluso en el tema de derechos de autor no hay contras, porque al no operar desde el lucro, no hay violación de derechos de autor.

ALGUNOS ME ODIAON PORQUE PENSABAN QUE ME ESTABA COLGANDO DEL ÉXITO DE ROWLING PARA LANZARME AL ESTRELLATO. YO LO DIJE EN TODAS LAS ENTREVISTAS Y LO REPETÍ MIL VECES: “ESTO ES UN FANFIC, UN HOMENAJE”, PERO ERA IGUAL QUE HABUATUE A LA PARED.

Respecto al mismo tema del *fanfiction*, ¿qué responderías a las críticas que sugieren que te cuelgas de la creatividad de Rowling para obtener éxito?

Me parecen afirmaciones desde la plena ignorancia. Llevo tres años haciendo charlas en colegios sobre literatura, sobre producción de lecto-escritura, y cada vez que puedo hago charlas específicas sobre el *fanfiction*: les enseño a los niños a escribir *fanfics* y capacito a los profesores para utilizarlos como herramienta de evaluación de escritura en clases. A ese nivel de compromiso estoy, porque yo creo en el *fanfiction*.

El *fanfiction* es una muestra de amor al objeto de culto, así que no me sirve de nada no gritar a los cuatro vientos que lo que estoy haciendo proviene de *Harry Potter*. Si no les digo eso, ¿qué les va a interesar a ustedes leer el *fanfic*? Si yo no expreso con letras de neón cuál es el objeto cultural al que me estoy refiriendo, el *fanfic* pierde su objetivo y su razón de ser. El *fanfiction* es la antítesis del plagio, así de importante y fuerte, así lo asumo y lo promulgo. Lo único que busco con mi *fanfic* es que compren más *Harry Potter*, no que me lean a mí. La misma Rowling lo ha entendido así: como publicidad a su propia obra.

Ahora, quizá el problema fue que mucha gente puso mi *fanfic* al mismo nivel que el original. Cuando salió el sexto libro de *Harry Potter* —que tuvo un par de cruces casi literales con mi versión—, me llegaron *mails* que decían cosas como “me gustó más tu *fanfic*”. Ahí empecé a perder un poco la cordura, porque ya no era sólo ubicar el *fanfic* en el mismo nivel del libro, sino que sobre él. Yo dije “ya, esto se desbandó”, porque nunca me lo propuse. En el fondo, no lo hice para hacerme famosa o





B

rica, lo hice desde una ingenuidad espantosa, y terminó convirtiéndose en el monstruo que es. Jamás pretendí que la gente llegara a sobreponerlo al original, es una tontera. Y eso tuvo sus consecuencias: el gran pro fue que más gente me siguió, y el gran contra, que algunos me odiaron, porque pensaban que me estaba colgando del éxito de Rowling para lanzarme al estrellato. Yo lo dije en todas las entrevistas y lo repetí mil veces: “esto es un *fanfic*, es un homenaje”, pero era igual que hablarle a la pared.

SIEMPRE HE DEFENDIDO UNA RELACIÓN SIMÉTRICA ENTRE EL AUTOR Y SUS LECTORES. ESTOY EN CONTRA DEL AUTOR COMO ALGUIEN SUPERIOR A SUS LECTORES.

Al mismo tiempo, ¿qué le dices al lector que le gustó mucho mi *fanfic*? No le vas a decir “no, estás mal, no te debería gustar tanto”. Esos hechos fueron inevitables y yo quedé atrapada en el medio. Por un lado, no quiero ni me interesa ser igual o más que Rowling y, por otro, obviamente escribo pensando en que a la gente ojalá le guste.

O sea, si no escribiste ese *fanfic* pensando en el dinero o la fama, ¿no lo publicarías?

¡Jamás en la vida! No está escrito para eso, no está hecho para mi fama personal, aunque me la haya dado al final. Además, están todas las restricciones del *copyright*: es imposible publicar algo de *Harry Potter* sin comprar los derechos o sin el permiso de Rowling. Ahí sí que estás violando los derechos de autor, sería un plagio absoluto y, más encima, consentido. Pero más allá del tema legal, yo jamás me iba a prestar para eso. En la editorial me dijeron “publiquémoslo igual, pero nuestros abogados dicen que tienes que sacar todas las referencias a *Harry Potter*”. O sea, *cachando* nada de qué se trata esto. Ahí tuve que volver a explicarles todo el tema del *fanfic*. Además, ¿qué sentido tendría si yo sacara todas las referencias.

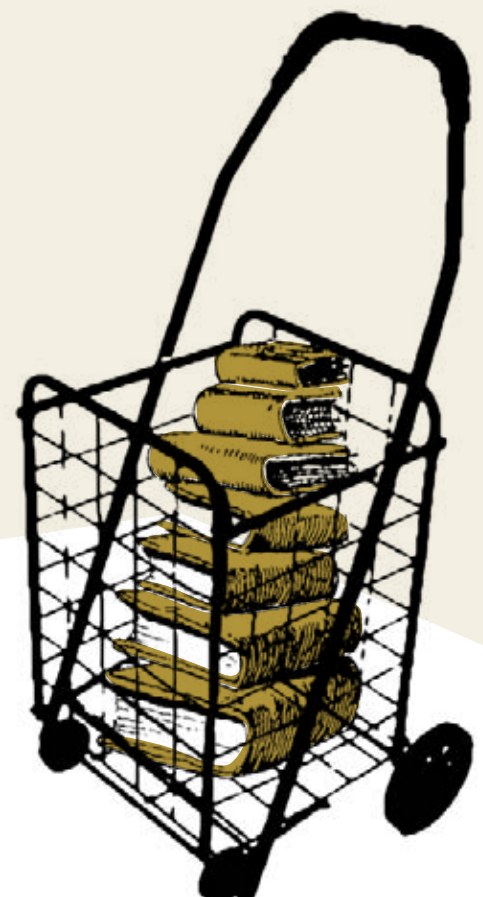
¿Cómo ha influido el *fanfiction* en tu visión del público o de los lectores?

Siempre he defendido una relación simétrica entre el autor y sus lectores. Estoy en contra del autor como alguien superior a sus lectores. Pienso en la típica foto de escritor que parece decir: “Soy impenetrable, tengo un algo de bohemio, me junto con ciertas personas, hay una barrera entre tú y yo”. Al contrario, en mis fotos lo único que me falta es salir diciendo “estoy lista para tu *fotolog*”. Nunca he sentido una pared entre el lector y yo. Eso se lo debo a mi escuela

de *fanfiction*, donde el autor, el lector y el crítico son exactamente iguales: se intercambian los roles y se puede ser todo al mismo tiempo. Esa escuela horizontal se te queda en la piel.

Soy una escritora súper atípica. Estoy tan acostumbrada a escribir *online*, gratis y con seudónimo, que fue un salto súper violento llegar a las librerías con mi nombre real, con mi cara; totalmente expuesta. Pero era una oportunidad que no podía dejar pasar: mi sueño era publicar en papel. Así que decidí saltar no más, con todo lo que implicaba. Salté con la mochila completa, con la visión que había adquirido de la escuela del *fanfic*, y se lo dije a mi editorial: les dije que no pensaba ser un semidiós para nadie y que si eso estaban buscando, que se consiguieran a otro. A lo mejor me faltan años, a lo mejor cuando tenga diez años en la industria voy a pensar diferente; quizá, soy demasiado ingenua, no sé.

Confieso que aprendo mucho más de lectores comunes y corrientes que de los críticos o de los grandes académicos. Yo leía las críticas más académicas, y de siete u ocho, una me servía. Ahora, como yo vengo del *fanfic* estoy acostumbrada al *feedback* rápido y transparente; y hoy, con mis libros en papel, espero lo mismo. Por eso mi *mail* es tan público: lo único que quiero es que me escriban y que me cuenten si les gustó o no, qué vieron, qué rescatan. A su vez, encontrar opiniones disímiles es maravilloso porque quiere decir que estoy logrando lo que pretendo: no encasillarme, no crear una sola lectura. Esa es, finalmente, mi propuesta: que el lector aporte algo a la novela desde su sitio en el mundo. ☛



José Ángel Cuevas

(Santiago, 1944). Estudió Filosofía y Literatura en el Instituto Pedagógico de Santiago. Ha sido galardonado con Premios del Consejo Nacional del Libro; el Premio de Poesía de la “Revista de Libros” del diario *El Mercurio*; y el Premio de la Federación de Estudiantes de Chile.

Algunas de sus publicaciones son: *Efectos personales y dominios públicos* (autoedición, 1979); *Introducción a Santiago* (autoedición, 1981); *Adiós muchedumbres* (Editorial América del Sur, 1989); *Contravidas* (Gráfica marginal, 1983); *Canciones Rock para chilenos* (Colección Barbaria, 1987); *Cánticos amorosos y patrióticos* (Colección Barbaria, 1988); *Treinta poemas del ex poeta* (Editorial América del Sur, 1992); *Proyecto de país* (Editorial América del Sur, 1994); *Poemas de la comisión liquidadora* (LOM, 1997); *Diario de la ciudad ardiente* (LOM, 1998); *Maxim: carta a los viejos rockeros* (La Calabaza del Diablo, 2000); *1973* (LOM, 2003); *Restaurant Chile* (La Calabaza del Diablo, 2005); *Lírica del Edificio 201* (Black & Vermelho, 2007); *Álbum del Ex-Chile* (La Calabaza del Diablo, 2008); *Autobiografía de un Ex-Tremista* (La Calabaza del Diablo, 2009); y *Canciones oficiales* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2009).

POEMA 9

Ya no anda entumío ni pasado de frío
en otros continentes como un perro sentimental
echa de menos el olor
de las cazuelas
a colación del día / sopa / charquicán

provincia y mar traidor que se pasea en las ventanas
Algo/
una conversación de bar/ decir “Oiga, yo soy de Lota Sur
allí está mi cuerpo”

borrachos aúllan “*que soy del pique Carlos
donde murió mi padre
allá en las playas grandes, mis viejos*”

y se sueña con islas iluminadas
ruidos de lejanía.

Ya no está en la ventana abierta
pero en mi sueño la radio transmite
maquinaria desarmada, fotos.

Más la tele que habla y habla sola
Al anochecer.

LA MULTITUD

Todos los días estoy con la multitud
siento el roce/ el toque/ de bolsos
mochilas paquetes
guaguas en coche
mujeres de pelo corto que hablan con su celular
rapados raperos colgando de los techos
la Multitud que yo soy
y un bolso viejo para no oír sus rebuznos/ mundos vacíos
de gorro para atrás copiadores de modas
besándose/ vomitando los veo
Yo soy la multitud

aquí día a día nos tocamos
nos olemos con al radio encendida
dentro de cada cual
para No oírnos.
Uno es la multitud
Cada uno es Todo
Cada uno es una Mierda.

¿Qué pasó, Pérez-Reverte?

POR ISIDORA CAMPANO N.

Brindaron en silencio
mirándose a los ojos,
semejantes a dos miembros
de una cofradía secreta
tras establecer los signos de reconocimiento.

Arturo Pérez-Reverte

Arturo Pérez-Reverte (Cartagena, 1951) es miembro de la Real Academia Española de la Lengua, periodista, reportero de guerra, novelista y escritor de *best seller*. Él mismo se reconoce como novelista, como un novelista profesional, como un dedicado a contar historias que le gusta contar, y del modo más eficaz posible (*La vía* párr. 1). Eso por un lado.

Por otro, ya es sabida la extraña unión entre literatura y periodismo que, desde el siglo XVIII en España —si es que no desde antes—, ha tenido frutos de diversa calidad. Bien o mal, simpaticen o no, esos textos literario-periodísticos han cumplido el objetivo de retratar una época, describir al hombre español de su tiempo, sus intereses y su comportamiento. Y —no está demás recordarlo— también “divertir” al lector con las gracias y piruetas de ese nuevo hombre en una nueva sociedad. La Edad Media española también tiene lo suyo: la prosa castellana de los siglos XIV y XV da origen a novelas de ficción, a

relatos cansados de tanta historia y descripciones (in)verosímiles del mundo; a las novelas de caballería donde las aventuras del héroe, su bravura, astucia y fidelidad sustentan una realidad hasta entonces desconocida, pero ahora sí imaginada; y, luego, la prosa sentimental, “burguesa”, donde el héroe-caballero es ahora héroe, caballero y enamorado, con más aventuras, más valor y más historias que contar.

La narrativa del siglo XX se refiere a la historia del hombre posmoderno, ahora anti-héroe, entre guerras y luchas sociales. La novela de aventuras, la novela sentimental, sigue siendo una vía de escape, un método de “diversión” para los lectores acongojados con las revueltas. La guerra civil y el retorno a lo íntimo, la reflexión a través del dolor, el espacio sagrado de la creación.

Y, después, tal como lo dijera Nietzsche: el tiempo circular o, tal como lo afirmara Mircea Eliade, el mito del eterno retorno. Y Pérez-Reverte re-aparece con su misión de divertir a un público ávido de aventuras. Divierte junto a su Capitán Alatraste –Diego Alatraste–, caballero del Siglo de Oro, haciéndole guiños a la tradición literaria española, a *Amadís de Gaula*, al *Quijote*, a *Tirante el Blanco*.

Miradas sucesivas al pasado

No es reprochable el deseo de contar historias, todos lo hacemos. No es discutible el afán de querer contarlas de un modo vívido y eficaz, ni querer ser y crear un divertimento para una masa lectora¹. Es parte de la vocación democrática de ciertos escritores. Lo que causa –o me causa– conflicto es la aparición de un Pérez-Reverte reflexivo, agudo y crítico en textos como *El húsar* (1986), *El club Dumas* (1992), *La piel del tambor* (1995), *Con ánimo de ofender* (2001), o la tan esperada *El Asedio* (publicada en abril de este año) y, luego, un Pérez-Reverte dedicado a la serie de *Las aventuras del Capitán Alatraste* (seis novelas, y prometida la séptima, más películas, cómic y juegos virtuales incluidos)².

En esta serie, claro, se presenta el fenómeno del *best seller*, concepto del que, además, nuestro autor ha escrito largamente, señalando la “facilidad de lectura” que le caracteriza, así como el “éxito de ventas”, y el “fervor ciudadano” con que se esperan las entregas y la mala leche de la crítica culta respecto a este fenómeno.

Declara el autor: “Quiero decir con eso que todo libro puede ser útil, y nadie tiene derecho a despreciar el trabajo de nadie, ni sus consecuencias. Y en ese contexto, el best-seller, entendido como novela popular en su más primario sentido, que es el de entretenimiento o aventura, resulta perfectamente legítimo y respetable si está bien hecho” (*La vía* párr. 4).

Además, como si fuera poco, afirma la creencia en que “todo autor que no escriba siempre el mismo libro está robando a otro o mintiendo. Yo voy evolucionando poco a poco, contando lo mismo pero a través de las sucesivas miradas que la vida va dejando en mis ojos” (*En este país* párr. 7). ¿Qué miradas? En la serie de novelas –guiño de intertextualidad presente, como condición, en todo *best seller*–, hay perspectivismo y fragmentariedad, porque, claro, no es el mis-

El crítico lector, ávido de conocimientos y sorpresas estilísticas, bosteza con la serie. El lector común o –con mucho respeto, no muy crítico lector– vive las hazañas del caballero, transportándose junto con Diego e Iñigo a ese pasado áureo, creyendo tal y como lo creen los seguidores de Harry Potter, de Rambo o de Duro de Matar que todo aquello puede –aunque remotamente– ser posible.

mo Alatraste quien cuenta su historia, sino Iñigo Balboa, su joven escudero, y, por si fuera poco, al final de la tercera novela nos enteramos que es el mismo Pérez-Reverte quien transcribe la historia desde los manuscritos del escudero; de este modo, es todo más real, más dinámico y sorprendente. Así lo vimos en Cervantes, así lo vimos en Unamuno. Entonces, se asimila, poco a poco, la tradición literaria española, hasta que volvemos al pasado, un viaje al pasado donde se nos quiere distraer, se nos quiere hacer soñar con antiguos caballeros. Y se logra. Pero, ¿qué público lo logra? Ahí está el asunto. El crítico lector, ávido de conocimientos y sorpresas estilísticas, bosteza con la serie. El lector común o –con mucho respeto, no muy crítico lector– vive las hazañas del caballero, transportándose junto con Diego e Iñigo a ese pasado áureo, creyendo tal y como lo creen los seguidores de *Harry Potter*, de *Rambo* o de *Duro de Matar* que todo aquello puede –aunque remotamente– ser posible. De hecho, el primer requisito para ser *best seller*

es ser conocido y leído por un gran número de personas (tal como lo afirman en *Para una gramática del best-seller desde el canon literario* José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi), además de ser un homenaje explícito a las manifestaciones clásicas de novelas de aventuras; en este caso, *El Quijote*, *Amadís*, *Tirante el Blanco*.

En fin, como dicen por ahí “hay gente para todo” y cada autor –se supone– tiene su público. ¿Será que, a pesar de que nuestro autor afirma que no está preocupado en “andar perdiendo el tiempo en dimes y diretes y chorradas” (*La vía* párr. 1), no quiere dejar en paz a esa crítica malhumorada con sus otras novelas?, ¿será que lo llena de orgullo ser autor de una saga de *best seller* como *Las aventuras del Capitán Alatraste* y, a la vez, escribir libros para dejar en paz a esa “crítica culturalmente correcta” (Pérez-Reverte, *La vía* párr. 8) que detesta?, ¿será que se puede ser sólo una u otra cosa, o es alta traición jugar a dos bandos?

¡Ay! Pérez-Reverte, entonces, ¿qué pasó? 🗨

¹ Entendiendo el término “masa” tal y como lo plantea José Ortega y Gasset en su ensayo “La revolución de las masas”: público burgués, popular y no-artista.
² *El Capitán Alatraste* (1996), *Limpieza de Sangre* (1997), *El Sol de Breda* (1998), *El oro del Rey* (2000), *El Caballero del Jubón Amarillo* (2003), *Corsarios de Levante* (2006) y la prometida *El puente de los asesinos* (próximamente a publicar en noviembre de 2010).

Bibliografía

Pérez-Reverte, Arturo. “La vía europea al best – seller”. *Perezreverte.com*. Santillana Ediciones Generales. 30. Oct. 1998. Web. 23. May. 2010. <<http://www.perezreverte.com/articulo/perez-reverte/290/la-via-europea-al-best-seller/>>
Pérez-Reverte, Arturo. “En este país todos hemos sido unos hijos de puta”. *La Nación*. Empresa Periodística La Nación S.A. 2005. 14. Mar. 2010. <<http://www.lanacion.cl/arturo-perez-reverte-en-este-pais-todos-hemos-sido-unos-hijos-de-puta-noticias/2010-03-13/144628.html>>



El Tercer Reich: recuerdos del futuro

El Tercer Reich. Roberto Bolaño, Editorial Anagrama, 2010, 368 pp.

POR CELINA MANZONI

En “Anarquía total: veintidós años después”, título de la presentación de *Amberes*, Roberto Bolaño (1953-2003) reflexiona sobre el tiempo y la escritura; es en 2002 y con ese gesto recupera “Gente que se aleja”, una colección de textos breves escritos en 1980. Mientras, como sabemos, juega simultáneas: lee, escribe y publica un nuevo libro cada año y trabaja en 2666, sabiendo desde 1993 que su enfermedad ya no es la de entonces. Sospecha del tiempo, le teme, pero así y todo relativiza: “Me doy cuenta de que no sólo el tiempo importa, de que no sólo el tiempo es un motivo de terror”.

De los años de intemperie que evoca quedan lecturas, deseos, proyectos arriesgados y, entre otros papeles, los originales de *El Tercer Reich*, una novela escrita a máquina en 1989; en el contexto de una obra que parecía clausurada, de nuevo las obsesiones y la pasión de Bolaño por la escritura que, ahora leídas en retrospectiva, completan, como en las exposiciones que se realizan en los museos, la trayectoria de un artista sin disminuirla.

El Tercer Reich parece sustentar algunas de las cuestiones que articularon libros escritos y publicados con posterioridad, pero como contrapartida ofrece la posibilidad de realizar el camino inverso: una lectura desde el futuro.

Los lectores de esta novela recuperan un paisaje mediterráneo más o menos reconocible, un cruce de personajes entusiastas cargados de proyectos con otros rodeados de un aura de peligrosidad o traspasados por enigmas que los llevan a moverse en las sombras; como en novelas anteriores y posteriores alguien muere pero no quedan claras las circunstancias de esa muerte; hay una investigación policial y otros avatares pero, sobre todo, reaparece el ominoso nazismo en las fantasías del protagonista, un joven alemán cultor destacado de los juegos de guerra.

La retórica del diario íntimo, utilizada con eficacia, se justifica narrativamente en el empeño del personaje por dominar el arte de la escritura en la perspectiva de competir en mejores condiciones en el campo de su obsesión dominante; como de paso, desplegará las alternativas de un amor juvenil desde la ilusión al fracaso, teñirá de temor relaciones más o menos casuales con unos ambiguos marginales y con empleados del lugar en el que se aloja y se detendrá en la frustración de un amor anclado en una fijación adolescente.

Las alternativas del juego, la imaginación desenvuelta con maniática minuciosidad para que los resultados en el frente europeo contradigan la solución histórica terminan en derrota. El absurdo de la proposición, la pérdida del sentido del frente de batalla llevan al protagonista a cometer errores insalvables, el peor de ellos haber constituido como oponente a un inquietante personaje de la fauna playera, un sudamericano quizá, detrás de cuyo rostro lacerado se oculta el desenlace: finalmente lo vencerá en su empeño de modificar el pasado y los nazis serán de nuevo derrotados.

El Tercer Reich parece sustentar algunas de las cuestiones que articularon libros escritos y publicados con posterioridad, desde las biografías infames de *La literatura nazi en América* hasta los recorridos realizados en el frente de Rusia por el soldado Hans Reiter –luego Benno von Archimboldi, el esquivo escritor de 2666–, pero como contrapartida ofrece la posibilidad de realizar el camino inverso: una lectura desde el futuro. Como resultado de la aventura, el reencontro con un proyecto que, sostenido en la pasión de contar, se propone preguntas cruciales siempre resueltas con originalidad y coraje: de qué manera la ficción puede contar lo político, cómo construir una memoria y una escritura que trastornen los límites de lo consabido.



Miedo a su propio funeral

Dublinesca. Enrique Vila-Matas, Editorial Seix Barral, 2010, 327 pp.

POR CLAUDIA APABLAZA

Dublinesca, la nueva novela de Enrique Vila-Matas (1948), hace un recorrido por la vida de un editor literario, Samuel Riba, quien está en la etapa de madurez y supuesta decadencia de su labor; un hombre que siguió durante toda su vida al escritor genio, al joven escritor de culto escondido. Este editor planea un viaje a Dublín que tiene como objetivo llevar a cabo el funeral de Gutenberg y dar con esto la bienvenida al total despliegue de la era digital.

Lo importante de *Dublinesca* es un viaje perpetuo del joven escritor romántico que huyó de editores y luces, para dedicarse a pulir una obra magistral hasta llegar a las luces de un mercado editorial (como lo es Internet) que encandila y que lo puede matar.

Por último, en esta gran *Dublinesca*, el personaje principal más que un editor parece un escritor frustrado. Aún así, ese no es el punto, como tampoco lo es si Vila-Matas instala en este libro una despedida a Herralde y el culto a la edición independiente que mantuvo por tantos años. Lo importante de *Dublinesca* es un viaje perpetuo que irá de *Google* a Gutenberg, de la muerte del editor a la muerte del autor, de Barcelona a Dublín, de Anagrama a Seix Barral; del joven escritor romántico que huyó de editores y luces, para dedicarse a pulir una obra magistral hasta llegar a las luces de un mercado editorial (como lo es Internet) que encandila y que lo puede matar.

Ahora bien, este funeral suena a Apocalipsis: morirá Gutenberg, desaparecerá la literatura. Apocalipsis como si nos estuviese hablando el mismísimo Baudrillard o Lipovetsky por boca de Vila-Matas, pero con la diferencia segura de la distancia que se le aplica al objeto mal soñado, es decir, con la ironía que suele desplegar este autor en sus narraciones. Textos que, además, siempre manifiestan un miedo u obsesión, como el dejar de escribir, el suicidarse, el escribir demasiado; o, en este caso, el miedo a su propio funeral. El funeral del joven *indie* Vila-Matas, el que publicaba en una independiente, el genio que tiene miedo al entierro, a desaparecer en un cajón de Dublín y que nadie reconozca su rostro, su procedencia, que nadie vuelva a publicar uno de sus manuscritos.

Como todas las novelas de Vila-Matas, encontraremos autoficción, narrativa especular y el personaje que se pierde y muta de forma infinita en cada personaje que le ponen al frente. El juego de espejos vilamatiano, el rompecabezas que jamás se logra armar –no por imposibilidad, sino por fe en el laberinto– y en la novela como un texto abierto que se construye en la cabeza de un lector activo que completa.



Un peñascazo bien dirigido

Armas arrojadas. Marcelo Mellado, ediciones/metales pesados, 2009, 263 pp.

POR CHRISTIAN AEDO J.

Definir a Marcelo Mellado (1955) como un provocador o develador de la cara tras el exitismo *made in chile*, es repetir los criterios o dispositivos de validación de una crítica tan exitista y moralizante como la inocente chilenidad. Criterios capaces de entregar a un Pingüino de Humboldt a las frías aguas Magallánicas, sin reparar en el plumaje. La antología de cuentos *Armas Arrojadas*, pone en el objetivo gran parte del trabajo de Mellado, donde la tarea del crítico Vicente Undurraga al seleccionar no es compleja, ya que lo mejor dentro de la obra de Mellado corresponde a los *cuentos*, dato que echa luces sobre las singularidades del autor. Singular y particular. Cuál es esa línea de plumaje blanquecino que, según Mellado, es el todo o nada para diferenciar un *pingüi* de otro, o un narrador y su medio.

De esta antología llama la atención una constante resonancia, vibración que tiende a perpetuarse tras las notas de humor oscuro: tono insultante, desprecio a la chilenidad, aroma a derrota alcoholizada y queja literaria. Fuerza y desparpajo que, en nuestra excelsa y fecunda mediocridad, son arreglos musicales de una peligrosa moral, violenta e indiscutiblemente enraizada en la pura y santa verdad.

De esta antología llama la atención una constante resonancia, vibración que tiende a perpetuarse tras las notas de humor oscuro: tono insultante, desprecio a la chilenidad, aroma a derrota alcoholizada y queja literaria. Fuerza y desparpajo que, en nuestra excelsa y fecunda mediocridad, son arreglos musicales de una peligrosa moral, violenta e indiscutiblemente enraizada en la pura y santa verdad. Pero esto es lo particular, que ubica a Mellado como una especie de Súper Taldo —puente entre Benny y Nicanor Parra—, reduciendo todo al personaje, forzando el calce perfecto de un amplio dispositivo retórico a un supuesto discurso unívoco, despolitizado y relegado al efectismo. Como personaje Súper Taldo,

chico que en 1974 trata de hilar un relato biográfico en televisión, entre espontáneos escapes de coprolalia y poesía, es quizás una manifestación de lo innombrable de la dictadura, imposibilidad discursiva que se encarnará en el heroico *dedo la-guista* del año '88, ambos gestos serán reducidos como capital simbólico de los ochenta. Marco impuesto a Mellado cuando se reduce la tensión crítica del autor al hecho de decir la verdad, sin preguntarse por esta singularidad que expone a una narrativa presa del canon y el correlato exitista de un país que vive su teleserie del progreso, sentada en el siútico sillón del bicentenario, incapaz de abandonar la habitación.

El dispositivo retórico de este profesor de lenguaje, que cruza de lo excelso a la *chuchada* enunciando la verdad, de raigambre irónico, crítico y rescatista de lo popular, tiene una componente experiencial. Oír, en línea benjaminiana, como ejercicio narrativo, es el vehículo de un variopinto abanico de discursos desplazándose en el espacio público y escapando al ensimismamiento habitacional; reclamando su derecho a contar, tensando las políticamente correctas intenciones del escritor nacional. Desplazamiento y oscilación. Lo singular del personaje y los personajes de Mellado, escépticos, (auto)excluidos del mercado como pertrechos de grandes proyectos políticos o desechos en hegemonías presentes. Aparecen como sujetos dignos, digamos, tipos que no se los bajan, por una voluntad de resistencia mínima y poderosa tras ellos.

Mellado se define como un “operador discursivo”, plumaje que coincide con el de Rodrigo Lira declarado “operador del lenguaje”. Choque de subjetividades y epicentro de un cierto carácter político-crítico, resonancia que Mellado logra en sus cuentos introduciendo aquella certeza mesiánica en sus personajes, resistencia poética que se confunde con la *sacra verdad* y que siempre está al filo de ser ese *peñascazo bien dirigido*, que es un *gran capital simbólico* y, peligrosamente, *turístico*.



Exit/Este

Exit/Este. Gonzalo Muñoz,
Ediciones UDP, 2010, 148 pp.

POR EUGENIA BRITO

Gonzalo Muñoz (1956) fue uno de los artistas más talentosos de los años ochenta, quien, junto a Maquieira, Zurita y Eltit, lideró la escena literaria, abriendo un espacio en su escritura que consistió en el gesto doble de inscribir su testimonio y su huella en una poética sin par en la historia de ese período.

Treinta años después Ediciones UDP reedita en un volumen *Exit* (1981) y *Este* (1993), dos libros esenciales del autor, dando cuenta de una de las características más marcadas de Muñoz: la instalación de una valoración epistémica en la poesía chilena; la excavación de nuevos sentidos para la letra, sentidos nacidos no ya de la lírica tradicional, sino más bien de su apertura hacia los formatos posmodernos de las artes y del pensamiento contemporáneo.

Muñoz no pensó su poética fuera de otras prácticas estéticas, las vinculó con la historia de las transformaciones políticas y sociales: dio forma a una cara política en que arte y mundo eran una sola cosa, de ahí la complejidad de su discurso.

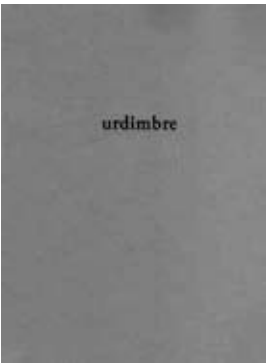
Exit es una secuencia que examina los fugaces destellos de sentido cuando se trata de los puntos de fuga. Con una estructura que no reconoce los hitos claves o nucleares, sino que se abre como prólogo de un texto, blanqueado por otro, que sólo lo sigue por la arbitrariedad de las precedencias, citando a Derrida: “¿O bien el prólogo más allá de sí mismo es ya arrastrado en el movimiento que tiene lugar ante él y que no parece seguirle, sino por haberle en realidad precedido?”.

Se delata la perspectiva de un personaje masculino —el “héroe” insumiso, andrógino—, artista que es la figura que Muñoz ocupa como sujeto de su enunciación literaria, para dejar fuera de su montaje convencional a los iconos urbanos, los letreros, que se constituyen como las guías del paisaje urbano, para retejerlas como citas de un discurso

que quiere desarticular, exfoliar, para diseminar significados que son ya meras fachadas, repliegues de un sentido ausente. Y existe un placer en minar ese borde del lenguaje, y dejar abierto el hueco perforante del significante que no enraíza en ningún lugar permanente. Decirnos una vez más: no hay, no hubo utopía que pudiera sostenerse.

Este, el segundo libro de Gonzalo Muñoz, continúa de modo más elaborado la ruta de *Exit*, sólo que ampliando el trabajo textual hacia los cuatro puntos cardinales que pluralizan el sitio de la enunciación de occidente a oriente; de norte a sur, generando lo que Spivak llamara un “signo planetario”. Si el texto es una inmersión, la operación de lectura será fallida, puesto que su transcurso es un proceso que se sitúa entre la pintura, la literatura, el teatro, poniendo en conflicto al lector ante los diversos códigos que en él se emplazan. Muñoz no pensó su poética fuera de otras prácticas estéticas, las vinculó con la historia de las transformaciones políticas y sociales: dio forma a una cara política en que arte y mundo eran una sola cosa, de ahí la complejidad de su discurso. Lo que intentó poner en marcha es la trayectoria estética de la historia de un signo que deseara frenar y desenmascarar las múltiples caras del ideograma de un signo cómplice con la feroz historia de América Latina y de Chile, con la maquinaria de destrucción que proviene del Norte y que apunta al Sur, como eje del sacrificio; entre este y oeste se juega la dirección social y política de los macro y microrelatos que articulan el Primer y Tercer Mundo, el uno para colonizar e invadir; el otro para resistir sin sucumbir. Desde esos umbrales, y sin buscar adscripción ni al sentido o la verdad única, se plantea un texto que oscila entre memoria y praxis, oriente y occidente, historia y arte.

Este plasma la lejanía del texto, del discurso completo frente a un discurso sostenedor de la historia. El sujeto textual pierde, mediante un ritual, la unicidad; el libro se formula como una isla que se multiplica y ya no es uno, sino muchos: una muchedumbre, un colectivo que se pliega al pensamiento y al texto.



urdimbre

Julieta Marchant, Ediciones Inubicalistas, 2009, 135 pp.

POR SOLEDAD FARIÑA

Cuál será el gesto preciso para adentrarse y buscar los límites entre lo propio y lo ajeno, parece decir esta mano mientras urde la trama y, a la vez, abre la intriga para husmear en la grieta del yo/tú. Los hilos de esta *urdimbre*, ópera prima de Julieta Marchant (1985), vuelven a ser los cuerpos, su lenguaje y su límite. La voz hace hablar a cuerpos que se juntan y separan: perplejidad frente a la palabra de una *otra* que sin contención se abre a las huellas o incisiones de un *otro*, para finalmente huir de cualquier signo y llegar a *lo otro*. El diálogo de iguales des-iguales se ha abierto a lo diferente en la complejidad infinita del lenguaje.

Urdimbre abre la reflexión poética más allá de la búsqueda de la existencia (o no) de una palabra femenina, pero no puede prescindir de ella y su interlocución es con la poesía de mujeres. Sin embargo, esta búsqueda parece más expuesta, ya que no tiene límites; imaginario propio y ajeno asedian a la esquivada palabra: tejido, casa, hogar –palabras “femeninas”– actúan con el engaño de una primera lectura y, al dudar de ellas mismas, ponen en duda cualquier raíz u origen. Tal vez exista una *palabra femenina*, pero ella no garantiza el término de la búsqueda, la tranquilidad del encuentro. Toda búsqueda es incierta, quién sabe con qué nos encontraremos al husmear en la grieta.



quién va a podar los ciruelos cuando me vaya

John Landry, Editorial Cuneta, 2010, 72 pp.

POR THOMAS C. ROTHE

Quién va a podar los ciruelos cuando me vaya no es sólo la pregunta que da título a esta colección de poemas del poeta norteamericano John Landry (1953), sino una premonición de la ausencia del hablante lírico, que se confunde a ratos con la propia biografía del autor. ¿Acaso esa ausencia es la muerte, el abandono o la pérdida de recuerdos? El poeta dice: “Todo ha experimentado una cirugía (...) y trae el recuerdo de la inocente arquitectura de los sueños”. Es una ausencia que vincula. Y es que todo tiene conexión. Consciente de esto, se nutre de esos flujos vivaces y los hace retumbar a través de sus versos entremezclados como las corrientes del mar o el rizoma de aquel ciruelo.

Lejos del academicismo, la poesía de Landry es lenta, de alta reflexión y sensibilidad, pero sin dejar de lado un compromiso social. Habla desde un yo que observa los cambios a su alrededor y denuncia todas las falsas promesas del sueño americano, que resulta ser “una eterna pesadilla”. Landry propone la política desde la revolución interna del corazón, un corazón que palpita buscando cambio y sinceridad “al son de la música de las esferas”.

El libro ofrece una panorámica del trabajo poético de Landry y permite observar el diálogo con otros poetas de su país, y así construir un vínculo con la poesía norteamericana, sus estéticas y actores.



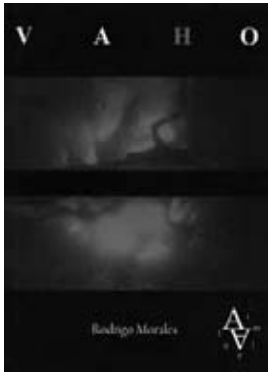
Recolector de pixeles

Christian Aedo, Ripio Ediciones, 2009, sin numerar.

POR ERNESTO GONZÁLEZ BARNERT

Recolector de pixeles, primera publicación de Christian Aedo (1976), es una sofisticada reflexión poética sobre el lenguaje, las borraduras políticas y sociales, la imposibilidad y negación a toda mega-imagen, la pixelación del margen y centro, la propia vivencia encorsetada por la barbarie. El autor conduce diestro su voz por el lenguaje pixelado y la propia biografía personal y social, la vida con minúscula o mayúscula. Destaco sobre todo la melopea de los textos. Si Christian Aedo fuese un músico diríamos que es un rockero con consciencia *pop*; el siseo con que avanza o se detiene siempre es inteligente, pero sin caer en lo *snob*.

Aunque a veces los juegos de la disposición gráfica sean un poco innecesarios, nunca son forzados o torpes. Aquí no se verán patinadas de las que no pueda levantarse ni desvaríos gratuitos. Son muchos los versos y estrofas para el bronce, pero también hay de tráfico. Apuntamos a un autor que supo siempre lo que quería decir, donde la teoría no chirría forzada, el malditismo *amateur*, la agudeza hueca sin aterrizarla en una imagen concreta, viva. Con suficiente lucidez resume la cancha en la que se mueve su obra: “Articulamos las notas de un canto arrasado/ solamente como una aproximación.”



Vaho

Rodrigo Morales, Editorial Alquimia, 2009, 51 pp.

POR DAVID VILLAGRÁN

En *Vaho*, ópera prima de Rodrigo Morales (1980), personas y lugares cuya referencia es disuelta por la experiencia de lo cotidiano –o bien naturalizada por el difuso cohabitar de nuestro territorio lleno de hiatos y violencia–, cobran fuerza y cercanía de mano de una poesía cuyo lirismo se desdobra en densa lucidez y belleza convulsa. Lirismo que se sirve de una forma libre, elusiva entre sus largas secuencias prosódicas y los versos que emergen de las pausas o espacios. Lo que sostiene un paralelismo con los otros niveles de la composición, en tanto las voces de los poemas del primer apartado parten de un hablante reconocible, para luego ir desplegando un diálogo tácito de la voz con la escritura.

La precariedad de la existencia, vincula el dolor y el placer a voces cuya resistencia a calzar con el espacio que los envuelve niega y busca, encuentra y aflora lo que, pensamos, constituye a fin de cuentas el poema: “Las palabras se pudren los pelícanos se pelean las cabezas entre las rocas esto es una manzanza aguas divisorias que se encienden en la musicalidad de la fosa”. Aquella fosa que, siguiendo el epígrafe de Celan que abre el libro –*cavamos en el aire*– se siente respirar en las voces de *Vaho*.

Colaboran en este número

Christian Aedo J.

(Santiago, 1976). Editor de Ripio Ediciones. En el 2005 fue becario del taller de poesía de la Fundación Pablo Neruda. Ha participado en diversas antologías de poesía, publica en el año 2009 el libro *Recolector de Píxeles*.

Claudia Apablaza

(Rancagua, 1978). Ha publicado el libro de relatos *Autoformato* (LOM, 2006) y la novela *Diario de las especies* (Jus Ediciones, 2008; Lanzallamas, 2008; Barataria, 2010). Actualmente es profesora del Laboratorio de escritura (España) y encargada de la colección de Vanguardias latinoamericanas de Barataria editorial.

Eugenia Brito

(Santiago, 1950). Poeta y crítica literaria. Académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Doctora© en Literatura por la Universidad de Chile. Autora de los libros de poesía *Vía pública* (Universitaria, 1984); *Filiaciones* (Ediciones Van, 1986); *Emplazamientos* (Cuarto Propio, 1992); *Dónde vas* (Cuarto Propio, 1998); *Extraña permanencia* (Cuarto Propio, 2004); y *Oficio de vivir* (Cuarto Propio, 2009). Además, ha publicado los libros de crítica *Campos minados* (Cuarto Propio, 1990) y *Sergio Castillo* (Universitaria, 2004); y la *Antología de Poesía Femenina Chilena del siglo xx: Confiscación y silencio* (Editorial Dolmen, 1998). En 1989 recibió la Beca Guggenheim y la Beca del Departamento de Creación de Artes Visuales de la Universidad de Chile por su libro *Emplazamientos*, con el cual obtuvo el Premio Municipal de Literatura en Poesía (1992).

Gabriel Cabezas Salgado

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

Isidora Campano N.

(Santiago, 1976). Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad de Chile y Magíster en Filología Hispánica por el Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Se ha desempeñado como docente en la Universidad Andrés Bello desde el año 2000 y en la Universidad Diego Portales desde 2006.

Eduardo Farías

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

Soledad Fariña

(Antofagasta, 1943). Ha publicado: *El Primer Libro*, poesía (Amaranto, 1985); *Albricia*, poesía (Ediciones Archivo, 1988); *En Amarillo Oscuro*, poesía (Surada, 1994); *La Vocal de la Tierra*, poesía (Cuarto Propio, 1999); *Otro Cuento de Pájaros*, relatos (Las Dos Fridas, 1999); Coeditora de *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (Intemperie, 2000); *Narciso y los Árboles*, poesía (Cuarto Propio, 2001); *Donde comienza el aire*, poesía (Cuarto Propio, 2006); y *Se dicen palabras al oído*, poesía (Torremozas, 2007). En 2006 obtuvo la Beca Guggenheim. Es académica en las Universidades de Chile y Diego Portales.

Galo Ghigliotto

(Valdivia, 1977). Ha publicado los libros de poesía: *Valdivia* (Mantra, 2006); *Bonnie&Clyde* (Garrapato Ediciones, 2007); y *Aeropuerto* (Cuneta, 2009). Ha escrito reseñas de poesía en varios medios virtuales, es miembro del comité editorial de la Revista Latinoamericana de Poesía LP5, y creador de la página Web Registro Visual de Poesía Chilena. Es uno de los organizadores del Encuentro Nacional de Poesía “Pero en Talca” y de la Furia del libro. Su poemario *Aeropuerto* recibió el segundo lugar en el Concurso Stella Corvalán 2008.

Ernesto González Barnet

(Temuco, 1978). Ha publicado los libros de poesía: *La coartada de los dragones por el camino pequeño* (Pewma, 2000); *Higiene* (Ediciones Del Temple, 2007); *Poesía amorosa actual*, edición braille (Ediciones Buhardilla, 2010); y *Arte tábano* (Manual Ediciones, 2010). Además, ha lanzado el CD de anticipo *Trabajos de luz sobre el agua* (Ed. Alquimia, 2007). Textos suyos han sido recogidos por diversas antologías y revistas nacionales e internacionales.

Daniel Hidalgo

(Valparaíso, 1983). Profesor de Castellano y Licenciado en Educación por la Universidad de Playa Ancha. Fue parte del equipo editorial de la revista *Ciudad Invisible* (Valparaíso) y ha colaborado con los medios Pánico.cl, Indie.cl, 60watts.net, y “Zona de Contacto” de *El Mercurio*. Es autor de la novela *Barrio Miseria 221* (Animita Cartonera, 2007), y este año publicará el volumen de cuentos *Canciones Punk para Señoritas Autodestructivas* (Das Kapital Ediciones). Actualmente, realiza clases en la escuela de periodismo de la Universidad Diego Portales y cursa el Magíster en Literatura en la Universidad de Chile.

Celina Manzoni

(Buenos Aires). Profesora Titular Consulta de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Secretaria Académica del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Becaria de la DAAD en el Instituto Iberoamericano de Berlín y de la UBA en la Universidad de Princeton. Premio Ensayo Internacional 2000 Casa de las Américas, La Habana. Ha publicado: *Un dilema cubano: Nacionalismo y vanguardia* (Casa de las Américas, 2001); *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (Corregidor, 2002); *La fugitiva contemporaneidad: Narrativa latinoamericana 1999-2000* (Corregidor, 2003); *Violencia y silencio: Literatura latinoamericana contemporánea* (Corregidor, 2005); *Vanguardistas en su tinta: Documentos de la vanguardia en América Latina* (Corregidor, 2007); *Errancia y escritura en la narrativa latinoamericana contemporánea* (Alcalá, 2009); y *Rupturas*, volumen 7 de la *Historia crítica de la literatura argentina* (Emecé, 2009).

Paula Martínez

(Santiago, 1986). Egresada de Licenciatura en Artes de la Universidad de Chile. Ha colaborado como retratista en *Grifo* desde el número 15.

Francisco Ortega

(Victoria, 1974). Periodista. Se desempeña como editor de no ficción para Alfaguara-Aguilar. Ha impartido clases, colabora con diversos medios periodísticos y forma parte del comité de extensión cultural del Instituto Chileno Norteamericano. Ha publicado: *60 Kilómetros* (Los Andes, 1995) y *El Número Kaifman* (Planeta, 2005). Es autor de los guiones de *Se Arrienda*, *Las Hormigas Asesinas* y de la serie de televisión *Adiós al Séptimo de Línea*. Su novela gráfica *1899* será publicada en noviembre de este año por Mythica Ediciones.

Sofía Reyes

(Santiago, 1986). Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura, por la Universidad de Chile. Actualmente cursa el programa de Diplomado de Estudios Griegos de la Universidad de Chile.

Thomas C. Rothe

(Berkeley, California, 1985). Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad de California Davis y Diplomado en Periodismo Cultural por la Universidad de Chile. Periodista y traductor de profesión, editó el diario electrónico *The Santiago Times* por un año y ha publicado textos en varios otros medios *online* e impresos. Actualmente, reside en Santiago.

Luis Soltela

(Santiago, 1970). Magíster de Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Santiago, y candidato al doctorado en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Actualmente, trabaja en su tesis sobre Jaime Bayly.

David Villagrán

(Santiago, 1984). Poeta. Licenciado y candidato a Magíster en Literatura por la Universidad de Chile. Ha obtenido la Beca de Creación del Fondo del Libro (2007), y la Beca del Taller de la Fundación Neruda (2008). Ha publicado el libro de poesía *Solsticios* (Marea Baja, 2009).

Andrea Viu

(Santiago, 1968). Periodista por la Universidad de Chile, y Magíster en Literatura y Lingüística Española en BYU, Estados Unidos. Actualmente, se desempeña como directora editorial de Alfaguara Chile.

Verónica Watt

(Viña del Mar, 1984). Psicóloga titulada de la Universidad Diego Portales. Actualmente, cursa el Magíster de Edición y el Diplomado en Manejo Clínico de Disfunciones Sexuales, en la misma casa de estudios.

Gonzalo Yáñez Quiroga

(Santiago, 1981). Master en Literatura comparada por la Universidad París 8. Publicó de forma independiente *In extremis* (Santiago, 2002) e *Imagina el Vacío* (París, 2006). Es co-autor del libro *Consommez Bio!* (Nouvel angle, 2008). Tradujo, del francés al español, la colección *Bérangel de psicopatología clínica*, poemas de René Depestre y Bernard Noël, entre otros. Co-tradujo, del español al francés, junto al autor, poemas de Claudio Gaete incluidos en *Sur-Sud, Siete poetas chilenos - Sept poètes chiliens* (Plagio, 2008) y una muestra de poesía publicada en Chile (1990-2009), que aparecerá en junio en la revista *Poésie* de París.



**Léelo ahora.
O después de que le den el Nobel**


MONDADORI

ALFAGUARA




Para más información escribe a prensa.aguilar@santillana.cl

EL BEST SELLER ES MATERIAL DE LECTURA PARA GENTE QUE, SI NO EXISTIERA ESE MATERIAL, NO LEERÍA NADA. DE LO QUE SE DEDUCE LO INJUSTIFICADO DE LAS ALARMAS CREER QUE ALGUIEN PUEDA DEJAR DE LEER A HENRY JAMES PARA LEER A HAROLD ROBBINS ES UNA INGENUIDAD; SI NO EXISTIERA HAROLD ROBBINS, SUS LECTORES VACANTES NO LEERÍAN A HENRY JAMES; NO LEERÍAN NADA, SIMPLEMENTE. LA REFLEXIÓN A QUE INVITA EL BEST SELLER ES OTRA. ESTAS NOVELAS FÁCILES Y MASIVAS SON EL PRECIPITADO PERFECTO PARA HACER VISIBLE LO TAN MISTERIOSO QUE ES LA LITERATURA PROPIAMENTE DICHA, LO LITERARIO DE LA LITERATURA. AL PRESENTAR UN PRODUCTO SÍMIL LITERARIO QUÍMICAMENTE "LÍMPIO" DE LA LITERATURA, EL BEST SELLER ES UN INVALORABLE DETECTOR DE LO LITERARIO.

Cesar Aira

"BEST SELLERS Y LITERATURA, VIGENCIA DE UN DEBATE"