
Dossier 27

**Márkaris
Franco
Quintín
Vila-Matas
Bernstein
Valencia
Mairal**

**Cátedra Abierta UDP
en homenaje a Roberto Bolaño 2014/2**

Dossier 27

Márkaris
Franco
Quintín
Vila-Matas
Bernstein
Valencia
Mairal

**Cátedra Abierta UDP en
homenaje a Roberto Bolaño
2014/2**

Presentaciones de:

**José Gai, Rodrigo Rojas, Álvaro Bisama, Rodrigo Pinto,
Enrique Winter, Simón Soto, Alejandro Zambra**

Revista Dossier N°27
Marzo de 2015
Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras
Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 2 676 2000
revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Cecilia García-Huidobro McA.

Editores

Andrea Palet

Javier Ortega

Editor de las ediciones de Cátedra Abierta

Rodrigo Rojas

Consejo editorial

Carlos Aldunate

Álvaro Bisama

Javier Cercas

Alejandra Costamagna

Leila Guerriero

Rafael Gumucio

Andrea Insunza

Cristián Loporati

Julio Ortega

Rodrigo Rojas

Alejandro Zambra

Asistente editorial

Cristina Varas

Diseño

Rioseco & Gaggero

Fotografía

Archivo Universidad Diego Portales

Impreso en QuadGraphics

ISSN: 0718-3011

Inscripción registro de propiedad intelectual N° 152.546

Dossier 27

Cátedra Abierta UDP
en homenaje a Roberto Bolaño
2014/2

6

Un género con cruce de universos
Presentación de José Gai

9

El policial avanza hacia atrás
Petros Márkaris

12

**Panorama completo. Sonidos
e imágenes en la literatura**
Jorge Franco
Conversación con Rodrigo Rojas

19

El presente
Presentación de Álvaro Bisama

21

Cine, literatura y visibilidad
Quintín

29

Máscaras, alteridades y restaurantes chinos
Enrique Vila-Matas
Conversación con Rodrigo Pinto

35

**Caos, densidad y choque,
un poeta de la otra tradición**
Presentación de Enrique Winter

38

**El campo ampliado
del L=E=N=G=U=A=J=E**
Charles Bernstein

49

Apuntes breves sobre los trazos de Kazbek
Presentación de Simón Soto A.

52

Duda y certeza.
Hacia una antropología de la novela
Leonardo Valencia

59

Para creerle todo, hasta los sonetos
Presentación de Alejandro Zambra

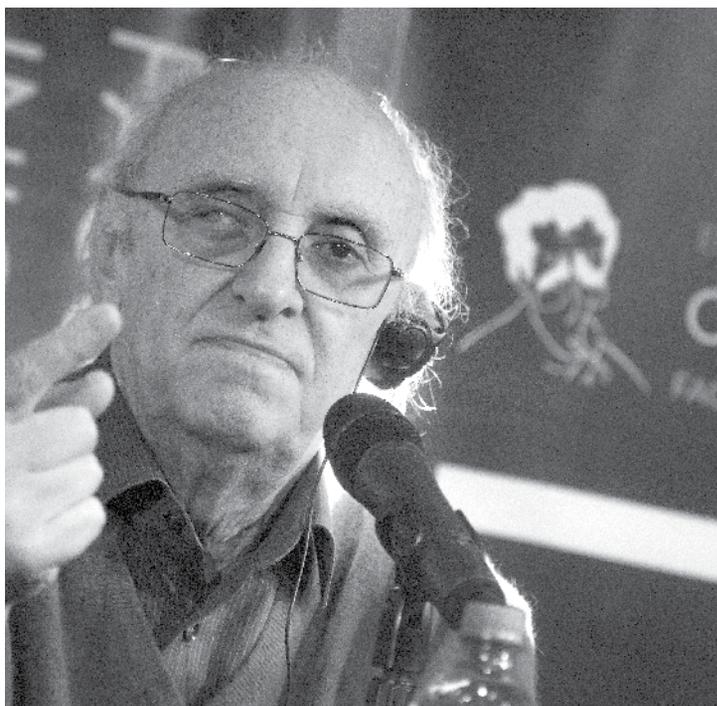
62

La poesía del hombre invisible
Pedro Mairal





Márkaris



Un género con cruce de universos **Presentación de José Gai**

– ¡Soy médico! –*Vocifera Fanis*–.
¿Sabes lo que significa saber que alguien se está muriendo y no poder hacer nada?

–*No. Yo soy policía y siempre llego cuando ya están muertos.*

La respuesta es del comisario Kostas Jaritos, el protagonista de la serie de novelas policiales, o negras, escritas por Petros Márkaris a partir de 1995. El diálogo con Fanis, su futuro yerno, es significativo. Por un lado, el lenguaje directo, el personaje cáustico. Por otro, la «intrusión» de miembros de su entorno familiar en sus investigaciones, lo que es una constante –y un logro– del universo creado por Márkaris en torno a este comisario.

Primero, por cierto, está la trama policial: un crimen, un enigma por resolver. Pero no es lo único, porque en esta serie

de novelas centradas en el comisario Kostas Jaritos conviven al menos dos mundos. El segundo es el núcleo que rodea al comisario: su familia, sus hombres en el Departamento de Homicidios de la policía ateniense (más una mujer, la bella secretaria Kula) y varios otros. Y por extensión, hay hasta un tercer ámbito, que engloba a los dos primeros: la Grecia actual.

Los trasvasijos entre estos mundos son permanentes y van sosteniendo el edificio que levanta Márkaris. Así ocurre en este pasaje en que el médico Fanis lleva al comisario en su auto último modelo y se desespera por no poder impedir una muerte (todo ello en la novela *Suicidio perfecto*). También la esposa de Jaritos, Adrianí, y su hija, Katerina, suelen aportar una luz, con sus comentarios, cuando el comisario anda

dando palos de ciego en medio de un caso. Y viceversa: las relaciones entre los personajes que son investigados por Jaritos suelen hacerle ver bajo otro ángulo los problemas y las tensiones que surgen en la vida diaria de este policía que se acerca a la edad del retiro y al que su tozudez le impidió escalar más allá del grado de teniente.

Este cruce de universos es, me parece, uno de los motivos del éxito alcanzado por la serie del comisario Jaritos. Existen otros. En Márkaris hay un respeto –y un profesionalismo– por la parte más formal de un relato policial, o criminal: elabora tramas complejas donde las piezas deben encajar, sin dejar espacio para trucos o golpes bajos. Y en paralelo, está la metáfora social, que brota del duro escenario que es la Grecia de las últimas décadas. Para Petros Márkaris –lo ha dicho en varias entrevistas–, la novela policial se emparenta con la novela burguesa del siglo XIX, en donde grandes escritores tomaban una historia criminal como punto de partida para hablar sobre la realidad social.

Ricardo Piglia escribió que «hoy el género policial es un gran modo de narrar la sociedad sin hacer literatura política». Esta idea, más que interesante, puede abrir un debate. Estoy de acuerdo con casi toda la frase, pero me hace ruido el «sin». ¿Por qué no una literatura política; qué tendría de inicu mientras sea buena literatura? Quiero entender que Piglia se refería a la mala literatura política, la que busca sembrar una idea en el lector

descuidando a los personajes, la lógica interna de la trama, la atmósfera, etcétera.

Y vuelvo con Petros Márkaris y el teniente Kostas Jaritos. Creo que hay en estos libros una mirada política –que permite una reflexión política sobre qué es la vida en sociedad–, pero que no traiciona a la literatura: los personajes dudan, se equivocan, evolucionan; el autor no descuida la intriga, y existe un entorno urbano y social, la Atenas de hoy, que como buena ciudad literaria, no es solo un telón de fondo sino que se convierte en un personaje más dentro de estas novelas.

En las peripecias del teniente Jaritos, los juicios de valor son reemplazados por la observación de la cambiante vida en la Atenas de los últimos tiempos, y que deja al lector las preguntas o las conclusiones. En *Defensa cerrada* leemos esta descripción: «El vestíbulo apeseta a fritanga. Antes meaban aquí los perros. Ahora mean los albaneses. Los perros han ascendido en la escala social y ahora hacen sus necesidades en las terrazas, donde los confinan los ciudadanos zoófilos».

Es un mundo hostil. «La globalización de la economía creó la globalización del crimen», ha dicho Márkaris en más de una entrevista. Bueno, también ha generado crisis globales, y Grecia las ha sufrido. Por eso, dentro de la serie de Jaritos nació una trilogía de novelas sobre la crisis detonada en 2010. *Pan, educación, libertad*, la última de esas tres novelas, muestra el país en 2013, declarado en quiebra y agobiado

por los recortes de sueldos y de pensiones. «Escribir sobre la crisis es escribir sobre las razones que llevaron al país al desastre», dijo hace unos días Márkaris en Buenos Aires. En la novela anterior, *Liquidación final*, el comisario debe atrapar a un asesino que se hace llamar el Recaudador Nacional y que mata a grandes evasores de impuestos. La consecuencia de ello es previsible: el Recaudador es visto por las masas como un héroe justiciero, y Jaritos siente que al perseguirlo está preservando un orden corrupto e injusto. Ya antes alguna vez, como en la última línea de la novela *Suicidio perfecto*, luego de resolver un caso y no encarcelar al culpable, se había preguntado: «¿Cómo es que al final me siento siempre como un tonto?»

El teniente Kostas Jaritos irrumpió en el verano de 1992 en la vida del guionista de televisión y cine Petros Márkaris, y no lo dejó en paz hasta que lo convirtió en protagonista de una novela, y luego, de toda una serie de ellas. Suele suceder que personajes e historias pujan por ganarse su lugar en la mente de un escritor. También sucede que esos personajes toman caminos un tanto distintos a los previstos por sus creadores. Márkaris lo explicó bien en una entrevista reciente, al responder una pregunta sobre cambios en la personalidad del comisario Jaritos: «Es que ahora yo lo conozco mejor que al principio», dijo.

Habló también allí de un punto que remite al estilo: La serie del comisario está siempre narrada en primera

persona y en presente. El lector, entonces, lo acompaña en sus aventuras, paso a paso, y se va enterando de sus dudas, errores y prejuicios. Eso allana el camino a uno de los placeres de la literatura como lectura: meterse en vidas ajenas, aunque sean inventadas. Es todo un desafío mantener la atención, y la tensión, sin alterar el orden cronológico ni las deducciones del teniente Jaritos. El oficio y el talento del narrador hacen que no desistamos: queremos saber a dónde llegará con sus investigaciones y qué ocurrirá con sus relaciones familiares y con sus colegas de la policía.

Es, en síntesis, el viejo embrujo de hacer que la ficción parezca realidad. Y es tener la esperanza —y hablo en presente, como el comisario— de que cualquier día Kostas Jaritos nos invite a su casa y percibamos el olor de los tomates rellenos con que su esposa Adriani lo recibe cuando las cosas andan bien entre ellos.

El policial avanza hacia atrás

Petros Márkaris

Las tramas de crimen existieron mucho antes que las novelas policiales. La primera trama criminal, la que dio origen al lugar del crimen en la literatura, fue escrita por Sófocles. Es *Edipo rey*. Edipo, el rey de Tebas, debe enfrentar una terrible plaga, y pide la ayuda del oráculo. Este le dice que la plaga se debe a que el asesino del rey anterior, Layo, nunca había sido descubierto. Edipo descubre que él mismo es el asesino del rey, su padre, con el corolario de que está casado con su madre.

Si dejamos de lado la figura de Edipo como rey y la reemplazamos por la de un detective, se completa una perfecta trama de policial. Un detective investiga el asesinato de un rey. Resuelve el crimen, descubriendo que él mismo es el asesino, y descubre también una verdad personal: que se había casado con su madre. Está, entonces, presente desde un comienzo la mayor parte de los elementos que le darán vida, más tarde, a un género completo.

El hilo que conecta la trama criminal con novelas e historias que no son relatos policiales como los conocemos hoy continúa a lo largo de la historia literaria. La novela del siglo XIX, en su mayoría, integra historias de crimen en su estructura. ¿No es un crimen acaso lo que desencadena la historia de *Los miserables*? Recordemos que empieza con un fugitivo carcelario que es perseguido por la policía. ¿No es una historia

criminal la que da comienzo a *Grandes expectativas* de Charles Dickens? Sus novelas están plagadas de historias de crímenes. ¿Será necesario agregar *Crimen y castigo*, una novela criminal completa antes de que existiera la estructura de la novela policial?

Cuando sir Arthur Conan Doyle llega a inventar al detective por excelencia, los relatos policiales no le eran desconocidos. Historias de crímenes parecidas se encontraban esparcidas por toda la literatura. ¿Cuál es, entonces, la gran contribución de Conan Doyle? Es algo de apariencia injustamente simple: el detective permanente, Sherlock Holmes.

Este invento no tiene nada que ver con la tradición del siglo XIX. El detective permanente es una figura medieval, una traducción victoriana del caballero. Tal como el caballero medieval viaja de pueblo en pueblo derrotando el mal, el detective viaja de novela en novela. El panorama, entonces, se forma así: por un lado la trama criminal, proveniente de novelas que nada tenían de policiales, y por el otro, la raíz medieval, la figura del héroe como peregrino, como viajero errante que se enfrenta al mal.

Pero esta síntesis no es el final de la historia. Tal y como el caballero tenía por arma una espada y el militar un rifle, el detective privado en su forma clásica, el que aparece en las novelas de Doyle y tiene su origen en el Dupin de Poe, tenía un arma fundamental: el cerebro. El detective privado siempre está en lo cierto, sus deducciones siempre van un paso adelante de las de los demás. Pero entre nosotros, les confieso: detesto a ese personaje miserable. Cuando oigo a Sherlock Holmes hablando con su pobre amigo Watson, cuando lo oigo decir «elemental, mi querido Watson», me hierve la sangre, porque le está diciendo a su amigo: «qué imbécil eres, no puedes entender siquiera lo elemental». Prefiero mil veces un arma afilada que el afilado sarcasmo de esos excéntricos como Poirot, con su bigotito y sus ridículas aficiones por los licores o las drogas y su teatralidad. Me gusta mucho más miss Marple. Es una solterona, se pasa hablando con todo el mundo y lo obliga a uno a preguntarse: ¿cómo es posible que esta vieja insoportable sea capaz de resolver un crimen? Esa vieja parece mucho más real que Hercule Poirot; por eso me gusta. Y aun así, la novela de modelo inglés, como recién la he explicado, persistió en la literatura criminal europea por décadas y

décadas, salvo Georges Simenon. Fuera de él, todos se preguntaban: ¿quién, quién mató, quién lo hizo? El género se entendía como un juego cómplice —«solo un juego»— entre autor y lector, cuyo objetivo era encontrar a ese quién. Así fue como la novela criminal se convirtió en la literatura preferida para la hora de dormir. Los ingleses solían decir: «querida, es *fantástico* para leer en la cama». ¿Quién, me pregunto yo, puede dormir bien después de leer sobre un asesinato horrible? Nunca lo he entendido. La conclusión de esta clásica concepción del «misterio» es que leer sobre gente muerta termina teniendo un efecto parecido al de la melatonina.

La novela policial se consideró, entonces, literatura poco seria. Había otros argumentos para esa condena, y el más popular de ellos era que muchos policiales se publicaban en forma serializada. Eran folletines. Baste corroborar que *Oliver Twist*, *Eugénie Grandet* y *Los tres mosqueteros*, entre otros grandes trabajos del siglo XIX, fueron publicados originalmente en facsímiles serializados para entender que no había ninguna limitación inherente a esta forma de publicar. Estos trabajos no eran tan serios como los pensamos hoy. Es la academia la que les ha dado ese aire pomposo y reverencial, que no existía cuando la gente común los leía.

Para bien o para mal, como decía, la novela europea siguió por muchos años el clásico modelo inglés, a pesar de que el norteamericano era muy distinto. La novela americana tenía dos piedras angulares: la investigación y la soledad del detective, como Marlow o Sam Spades. Eran, también, novelas situadas en un ambiente particular. Muchas de las descripciones más memorables de ciudades norteamericanas están en textos de Dashiell Hammett o de Raymond Chandler. Sobra decir que respondían a una realidad social: la prohibición, el crimen organizado, la corrupción política.

En respuesta, ya en los años sesenta del siglo XX, el policial europeo emitió señales de cambio con el italiano Leonardo Sciascia, que escribió un par de policiales más incisivos que lo habitual sobre las mafias en Sicilia. Por el momento, lamentablemente, no significó un cambio importante en la mayoría de los escritores de policial.

Sin embargo, aun teniendo estas posibles referencias, más sólidas e innovadoras, la novela policial europea, entendida como un todo, se

obstinó con el estilo inglés hasta los ochenta, en que hubo dos importantes puntos de inflexión. El primero en 1986, con el nacimiento del policial escandinavo. El año del asesinato de Olof Palme, primer ministro sueco. Luego de eso vino Hackan Nesser, en 1998, y Henning Manckell, en 1990. Conecto estos hechos, que parecen estar relacionados casualmente, gracias a algo que me dijo un amigo, el escritor sueco Arne Dahl. Dahl no es un escritor policial prototípico, publica, también, novelas tradicionales, y es editor de una revista de teoría literaria. Arne me dijo una vez que, con el asesinato de Olof Palme, los suecos se habían tenido que enfrentar al hecho de que vivían cegados por la ilusión de una civilización ideal, que de ideal no tenía nada. Tras esa desilusión surgió la necesidad de escribir sobre temas políticos y sociales y, al intentarlo, Arne se dio cuenta de que el policial se había convertido en el único camino posible. El segundo hecho al que me refería es, por supuesto, la caída del Muro de Berlín en 1989. Este hecho histórico tuvo dos consecuencias bastante interesantes. Significó, por un lado, la masificación de las estructuras mafiosas en Europa y, por otro, la globalización de las actividades criminales. En el momento en que los escritores europeos empiezan a preocuparse por su situación política y social, en el momento en que dejan de preguntarse por el quién y empiezan a preguntarse sobre el por qué —las razones profundas que hacen que el crimen sea posible—, en ese momento nace la novela criminal europea, como hoy la entendemos.

En mi obra *Liquidación final*, segunda en mi trilogía sobre la crisis, intenté seguir esta tendencia, preguntándome por qué un hombre asesinaría en serie a evasores de impuestos. La identidad del asesino es casi irrelevante. Intento investigar las razones más profundas que lo llevan a actuar.

Pero los hechos y la psicología que motivan la acción de un criminal no son las únicas preocupaciones. El escritor policial se pregunta, también, sobre las consecuencias que tiene el crimen a gran escala en la sociedad. Por ejemplo, lo que ocurre cuando grandes cantidades de dinero lavado distorsionan el flujo normal de la economía —En el año 2005, dos trillones de dólares ingresaron por esta vía—. O lo que sucede cuando un ciudadano griego, que sigue las leyes y paga sus impuestos, no tiene idea de que trabaja para

una de las 4.500 bandas de crimen organizado que operan hoy en Europa, limpiando su dinero sucio. Estas realidades cotidianas tienen grandes implicancias en nuestra sociedad.

El giro del que hablaba, la distancia entre el quién y el por qué, no es menor. Es, de hecho, una distancia similar a la que existe entre la novela decimonónica del siglo XIX y el folletín policial de comienzos del XX. La novela policial evoluciona hacia atrás. Avanza, alejándose de sus orígenes, en busca de la novela social del XIX.

En fin, escribiendo sobre los crímenes que nos rodean, no inventamos absolutamente nada. La novela policial siempre vuelve a contar. El desafío es tratar de ser original repitiendo una historia que es tan vieja como nuestra escritura.

Traducción: Cristóbal Riego

Franco



**Panorama
completo.
Sonidos e
imágenes en la
literatura**

Jorge Franco

**Conversación
con Rodrigo Rojas**

Rodrigo Rojas: De Colombia han llegado excelentes escritores, y nos quedamos con el prejuicio positivo de que Colombia solo produce escritores interesantes. Hoy tengo el agrado de presentar y conversar con el escritor Jorge Franco, quien dice sentirse identificado especialmente con Medellín, pues él nació ahí en 1962 y parte importante de su obra se refiere constantemente a esa ciudad. Ciudad que yo no conozco, pero que a medida que he leído sus libros, *Rosario Tijeras* y ahora *El mundo de afuera*, he conocido parte de su historia y, más importante aún, porque es más difícil de conocer a través de un libro: su paisaje, sus olores y también su gente.

Jorge Franco comenzó publicando el libro de cuentos *Maldito amor* (1996) y la novela *Mala noche* (1997). En ese tiempo era un escritor desconocido si se compara con el éxito posterior, cuando publicó la novela *Rosario Tijeras* (1999), presentada en la Semana Negra de Gijón y que en el año 2000 recibió el premio Hammett, entregado a novelas del género negro. Posteriormente esa novela fue adaptada al cine, y más tarde para una serie de televisión, por lo que *Rosario Tijeras* lo ha puesto bajo la luz pública. Luego vino *Paraíso travel* (2002), novela que trata de las migraciones en la frontera entre Estados Unidos y México y en 2005, el cuento «Donde se cuenta cómo me encontré con Don Quijote de la Mancha en Medellín, cuando la ciudad se llenó de gigantes inventados», de Editorial Planeta, que donó todos los ingresos de la publicación para ayudar a las víctimas de las minas antipersonales en Colombia. Luego, el año 2006 publica *Melodrama*, una novela donde se produce un cambio en la narración, una experimentación. Después vino *Santa suerte* (2010) y por último, en 2013, *El mundo de afuera*, libro con el que ganó el premio Alfaguara de Novela 2014 y que le permite ahora estar de gira por Latinoamérica y hoy con nosotros, gracias a las gestiones del Grupo Editorial Penguin Random House a través de la Editorial Alfaguara.

Jorge Franco: Buenos días, Rodrigo. Un saludo muy cordial a todos los asistentes que nos acompañan hoy. Es para mí un honor estar en esta cátedra. Ya la conocía de nombre y cuando recibí su invitación me sentí muy contento de poder incluirla en la gira y venir aquí a charlar del libro y de literatura.

RR: Jorge, como la fama de *Rosario Tijeras* te antecede, me imagino que todas las entrevistas terminan o empiezan en ese punto, pero a mí me gustaría partir por tu último libro. *El mundo de afuera* es una novela en la cual quizás la acción más importante es un secuestro. Tengo entendido que ese secuestro efectivamente sucedió en Medellín, en la década de los setenta, y para poder situarlo dentro de la historia, o al menos dentro de nuestros posibles estereotipos y clichés sobre Medellín, este secuestro es anterior al surgimiento de la narcocultura. Entonces es muy interesante que un escritor que ya entró de lleno en este tema, que ya instaló su narración en Medellín, decida ir a un tiempo donde esta cultura no existe. ¿A qué responde esta estrategia de retroceder en el tiempo? ¿Por qué el año 71 en específico?

JF: Bueno, de todas maneras voy a hablar de *Rosario Tijeras* porque hay una casualidad, y fue que hace quince años salió la primera edición de esa novela, que venía a ser una deuda que yo tenía con Medellín, y a veces digo que la ciudad también la tenía conmigo de una época muy complicada que nos tocó vivir. Yo sabía, desde el momento en que asumí la escritura literaria como un oficio, que iba a llegar la necesidad de escribir sobre esa época. Digo que han pasado quince años, porque coincidió la fecha en que se falló el premio con el mes en que se publicó esa novela, y de alguna manera muy personal e íntima, lo tomé como una forma de celebrar todo lo que ha pasado a partir de *Rosario Tijeras*, como mencionabas, las adaptaciones al cine, a la televisión, otras novelas, traducciones. Sentí que con ese premio se consolidaba un período de trabajo de mucha entrega y disciplina. Pero ese regreso a esa Medellín —ciudad idílica donde todavía se vivía en paz, donde casi que la queja generalizada era que no pasaba nada, cuando después pasó de todo— fue un accidente básicamente y algo que descubrí después de la escritura de *El mundo de afuera*: que *Rosario Tijeras* era un poco como la víspera de esta otra historia donde cuento ya de lleno otra violencia, mucho más demencial.

Tú lo dijiste, el secuestro existió. Yo era vecino del hombre al que secuestraron y había una particularidad en ese hombre que lo hacía muy conocido en toda la ciudad, y era que él vivía en un castillo. Me ha tocado aclarar muchas veces: era un castillo europeo con unos jardines

amplísimos, con fuentes donde hay monstruos que tiran agua por la boca, con un bosque atrás bastante bonito. Era un hombre que, además, vivía de manera un poco anacrónica para ese Medellín de la época que apuntaba más bien a convertirse en una ciudad moderna. Este hombre vivía a dos cuadras de mi casa y nos llamaba mucho la atención a los que éramos niños. Él se movía en la única limusina del lugar, tenía pajes, incluso se vestía un poco diferente para lo que es una ciudad templada; era como tener allí un fragmento de mundo infantil, de fantasía, sumado a todas las fantasías que se decían sobre él, su familia y, en particular, sobre su hija, que ya había muerto cuando yo fui a vivir allí, murió muy joven. Se llamaba Isolda porque el hombre era wagneriano y así la bautizó en homenaje a Wagner, y de niños nos decían que en el castillo estaba el fantasma de Isolda, que la tenían enterrada allí en el castillo, embalsamada en un sarcófago, o incluso que estaba embalsamada sentada frente al piano. Yo recuerdo que no me atrevía a asomarme mucho al castillo por pavor a siquiera ver ese cadáver, era algo que me llenaba de miedo, pero que por supuesto era parte de una mitología urbana y luego ya me enteré de que sí estaba muerta, pero enterrada en el Cementerio General de Medellín. Pero entonces ese mundo, ese fragmento de mundo del castillo, más el incidente del secuestro que fue en el año 71 y que terminó de una manera muy violenta, muy dramática y que realmente nos sacudió, era una Medellín muy diferente; había hechos de violencia, pero muy aislados, que creíamos correspondían más a una ciudad que iba en vías de la modernización, de crecimiento, cuando de pronto sentimos que ahí había una Medellín mucho más real, se rompió esa burbuja que nos hacía creer que vivíamos en un paraíso y realmente, en ese momento, sentimos un miedo mucho más real.

La verdad, este secuestro no está muy lejano en el tiempo a lo que vino después, a mediados de la década de los setenta, cuando el narcotráfico se asentó con mucha solidez en Medellín y comenzaron a aparecer no solamente algunas manifestaciones a modo de exabruptos de la vida de los narcos, sino también otras costumbres. Por ejemplo, comenzamos a oír historias de funerales con mariachis, algo que no nos parecía propio de la costumbre de la ciudad, automóviles que tampoco correspondían, y viviendas, centros

comerciales, y por supuesto, esos primeros hechos de violencia y este secuestro que, como dije, parecía un hecho aislado; y luego lamentablemente fue un tipo de delito que se afincó no solo en Medellín, sino en toda Colombia. Pasó a ser nuestro mayor dolor, nuestra mayor vergüenza, al punto de batir un permanente récord en el número de personas secuestradas, y unas extensiones de esos tiempos de secuestro que ya rondaban lo inverosímil, lo absurdo, personas que llegaron a pasar hasta diez, once años secuestradas, en una época mucho más reciente.

RR: Ahora, *El mundo de afuera* por cierto que no entrega ninguna explicación sociológica ni tampoco elabora un relato ideológico de por qué sucede o hacia dónde debe ir. Sin embargo, hay en sus rastros una historia de la ciudad como representación de Latinoamérica. Yo estaba pensando en el tipo que comete el secuestro, Mono, que se describe a sí mismo como una persona que no tenía nada más que hacer que dormir hasta tarde, fumarse un porro de marihuana y nada más, tampoco tenía mucha ocupación como futuro delincuente. Y en don Diego, el secuestrado y su fascinación europea, con su castillo de fantasía y su gusto por Wagner. Pero paralelamente está también la industrialización de la ciudad, y a pesar de esto, está todo ese grupo de gente que no está incluida dentro de ese mundo. Creo que el narrador, que toma distintas voces, describe —cuando toma la voz del Mono— la vida del secuestrado como de alguien perteneciente a la Luna para ejemplificar la distancia que hay. Entonces si bien no hay un relato ideológico o una explicación, hay un recuento de las distancias sociales, como una manera de decir: «esta violencia tiene sus orígenes en esa distancia».

JF: Sí, a pesar de que hice unos trabajos de investigación amplios sobre lo que aparecía en la prensa de la época, lo que era la música y la moda en los sesenta y setenta, hablé con mis padres y personas mayores que me pudieran ayudar a todo eso que te sirve para dotar una historia de mucha verosimilitud, siento que con toda esa información, para la literatura en particular, es importante conservar cierta distancia, filtrarla un poco. Me refiero básicamente a lo que es ficción. Yo prefiero presentar un panorama, mostrar una fotografía muy amplia de lo que hace la gente, cómo está vestido el personaje, etc.

Me apoyo mucho en los diálogos, me parece que dan mucha información, son como la vida misma; la forma en que habla la gente dice mucho de ella y eso es algo que trato de aprovechar en la escritura, que el propio personaje transmita esa información la transmita a través de lo que dice. A veces la voz narradora sí marca algunos hitos importantes como para ubicar un poco al lector en la historia, pero también porque son hitos que han impactado al personaje. Hay una voz infantil, que por supuesto se sintió impactada cuando el hombre llegó a la Luna; esa voz habla de un tema del que se habla en toda la ciudad, el hipismo, porque es un movimiento que a pesar de ser Medellín una sociedad bastante conservadora, estaba cobrando mucha fuerza allí y entraba con mucha contundencia todo ese pensamiento de paz y amor, con la música de los Beatles y de los grupos de rock que estaban surgiendo en ese momento, y hace referencia a Woodstock, porque en Medellín se hizo una copia de ese festival, que generó un escándalo social. No me servía solo para ubicar la historia, sino también porque ese escándalo formaba parte de lo que a este personaje, don Diego, también escandalizaba: saber que había gente por ahí, en lados baldíos, escuchando música rock desnudos y fumando marihuana, en una sociedad como Medellín que ha sido tradicionalmente conservadora, que a pesar de todo lo que ha pasado, en esa época marca la conducta y la reacción de estos personajes.

RR: Jorge, en lo que acabas de decir te has referido a distintos puntos que tienen que ver con la forma de estructurar la novela, decisiones propias del escritor en el minuto en el que está editando o escribiendo. Hablaste del paisaje, de las imágenes, fotografía, de cómo jerarquizar la información, cómo contextualizar la historia, qué íconos escoger y cómo incorporarlos. Bueno, tu formación en cine en la London International Film School y en literatura en la Pontificia Universidad Javeriana, ¿consideras que ha influido en tu manera de concebir tus novelas?

JF: Bueno, yo llego a la escritura literaria luego de pasar por estudios de cine. Eso se debe a un deseo mío que tenía desde muy niño de contar historias y a una fascinación por el cine, que lo vi también desde muy niño. En el colegio nos proyectaban películas todos los viernes

porque había un gran teatro —estudié en los Jesuitas, por lo que era todo de corte religioso, o de gladiadores romanos—, pero aun así sentía una fascinación enorme por la dimensión que yo veía, el tamaño de la imagen, el sonido, los efectos que ya comenzaban a aparecer. Y luego fui parte de un cine club que había en el colegio donde veíamos películas un poco más vinculadas al cine arte, todavía un poco controladas, pero todo eso despertó mi pasión por el cine y quería contar historias a través de la imagen. No me atrevía a hacerlo por escrito a pesar de que fui muy buen lector desde niño y seguía leyendo de adulto. En Colombia no se podía estudiar cine en ese entonces, en Medellín no había escuela de cine, creo que todavía no la hay. Me fui a Inglaterra a estudiar cine y me encontré con que tenía que escribir mucho y así fui perdiendo un poco el miedo a la escritura. Me di cuenta de que a ese deseo de contar historias podía darle rienda suelta con la palabra escrita. Era algo evidente, y tenía por suerte el único requisito que necesita un escritor, que es haber sido un buen lector. Y allí comencé a dedicarme a la escritura creativa.

Sobre cómo el cine se aplica en mi escritura, creo que lo introduzco de una manera muy inconsciente y por ahí vale la pena toda mi biografía que les conté, por mi fascinación por el cine y mis estudios. Cuando escribo estoy muy concentrado en lo que tiene que ver con lo literario estrictamente: la sintaxis, esa lucha con las palabras, que es tan compleja, tratar de encontrar esa palabra que me describa la idea o la imagen, porque de todas maneras creo que nos nutrimos de ambas cosas, transmitir una idea o revelar una imagen, pero siempre buscando las palabras precisas. En eso la literatura se puede asemejar al cine, en si la historia será lineal o con saltos en el tiempo. Además tengo la experiencia de ser coguionista en la adaptación de mi novela *Paráíso travel* al cine, y recientemente también escribí una serie para el canal HBO, una historia original. Por eso sé que la escritura cinematográfica es completamente diferente, no hay que preocuparse por lo literario.

RR: Entre las cosas que me llaman la atención de *El mundo de afuera* es que es un libro con soundtrack, es decir, con música característica y diferenciada por personaje, o al menos por el mundo de cada personaje. Por ejemplo, Isolda

—el objeto de deseo del secuestrador— camina por el bosque y cruza un umbral de la fantasía, donde se encuentra lo mitológico mientras de fondo suena Wagner. En cambio, cuando están reunidos los secuestradores, se puede escuchar algo de rock como Jimi Hendrix. Esta música cumple la misma función que en una pieza audiovisual al darnos un relato de continuidad, pero a su vez, nos permite una profundidad psicológica, tanto de la atmósfera como de los personajes. Quería preguntarte sobre esto, ¿en qué aporta la música a esta profundidad?

JF: Creo que aporta mucho y me parece que hay una influencia directa del cine. También es una frustración que tengo siempre como escritor, porque cuando estoy escribiendo un pasaje de la novela a veces me digo: «qué bueno sería poder poner música de fondo a esta escena», porque sé, gracias al cine, que la música de fondo ayuda a potenciar una sensación, un sentimiento. Creo que el gran reto que tenemos los escritores es ese. Al creador de una pieza literaria le toca darle música a su historia, la que genera con su ritmo de escritura. Yo lo que recuerdo es haber escuchado mucha música, más de la que aparece en el libro, buscando crear atmósferas para el momento de la creación. A veces investigaba música de la época y descubría canciones maravillosas que me dejaban absorto sin poder escribir prácticamente durante toda una tarde, pero creo que de todas maneras eso alimentaba un sentimiento para poder contar una historia con un toque y un tono que fuera realmente verosímil a la época. Además ayuda a la construcción de los personajes, la creación de esos ambientes, y no solo me estoy apoyando en la música, sino también en la poesía.

RR: Yo quería compartir con los asistentes un fragmento que seleccioné del capítulo cuatro, sin dar ningún detalle de cómo se desarrolla la historia, pero sí es una buena escena. Estamos escuchando la voz del Mono, y habrá un diálogo entre él y su secuestrado. Además, podemos ver el ambiente donde está siendo retenido don Diego.

JF:
“Medellín tenía un letrero a lo Hollywood pegado a la montaña más arriba del barrio Enciso, no muy lejos de la casa donde vivía el Mono

Arriascos, con el nombre de una empresa textil. Coltejer decían las letras que de noche alumbraban de verde neón.

—Esa empresa la fundó un pariente suyo, don Diego, ¿no es cierto? —dijo el Mono—. Hasta ese letrero subía yo de joven con el Cejón y con Caranga a ver Medellín desde arriba, mucho más arriba que los aviones que aterrizaban en el Olaya Herrera, más alto que los gallinazos que planeaban sobre el río. Allá hacíamos planes, aunque todavía no se me había cruzado usted por la cabeza, doctor. Los planes eran sueños de muchachos que querían hacerse ricos, muchachos que aparte de dormir no teníamos mucho que hacer. A veces, las nubes pasaban tan bajitas que creíamos que las podíamos tocar y la marihuana nos ayudaba a volar. Hablábamos de cosas que no teníamos. Caranga hablaba de la guitarra de Jimi Hendrix y cantaba «Purple Haze, all in my brain», y seguía cantando sin saber inglés.

—¿Qué significa «purple haze», Caranga? —le preguntó el Cejón.

Caranga soltó la guitarra imaginaria, inspiró la nariz apuntando al cielo, levantó los brazos como un vencedor y dijo:

—Es algo poderoso, *my friend*.

El Mono les habló de un Plymouth Barracuda azul metálico cupe motor V8 como el que tenía don Abelardo Ramírez, el dueño de los billares de la Primero de Mayo, que cuando pasaba tronando disparaba el pelo engominado de los hombres y a las mujeres les daba... no sé qué.

—¿Y vos para qué querés un carro si no sabés manejar? —comentó el Cejón.

—Pues para eso precisamente, Cejón huevón.

—Yo me contentaría con una pick up —alegó.

—Vos no te contentás con nada —lo interrumpió, mientras Carangas volvía a coger la guitarra de Jimi Hendrix.

—Ese letrero era parte de ella, las ocho letras en sus andamios cuentan la historia de nuestra Isolda, don Diego, y marcan un territorio. Así como los gringos nos mostraron que la Luna era de ellos cuando le clavaron su bandera, así marcaron ustedes Medellín con el letrero de Coltejer, pues si no ha subido, debería ir y pararse debajo de la E, la letra de su apellido, para que vea lo chiquito que uno se ve.

Don Diego ni lo miró. El Mono soltó un suspiro para retomar el recuerdo de otra época.

—Pará de cantar, Caranga, dejá la vergadera y primero aprendé a hablar inglés.

–Mono, déjame ser feliz, ¿sí?

El Cejón no volvió a hablar desde que el Mono le dijo que él no se contentaba con nada, se sentó debajo de la R y se puso a mirar para el frente. Caranga le hizo caso y dejó de cantar aunque se quedó haciendo ruidos de guitarra eléctrica.

–Algún día le voy a comprar ese carro a don Abelardo –dijo el Mono.

–Cuando llegue ese día –sentenció Caranga– va a haber un millón de carros más nuevos. El Mono botó el porro de un papiropaso antes de quemarse los dedos. Se levantó, se sacudió los pantalones y se fue.

–Le decía a don Diego que uno al lado de las letras se ve insignificante, aunque en la montaña lo que se ve chiquito es el letrero, y no demoran en llegar ahí los barrios de invasión, no sé qué irá a pasar con el letrero entonces, yo no he vuelto por allá desde que me dio por ir a su castillo, pero allá arriba, alumbrado por el resplandor verde mirando titilar a Medellín fue que decidí que por encima de todo, incluso de mi vida, su princesa, don Diego, sería para mí.

El Mono pegó la frente y los diez dedos contra la pared y embelesado le recitó al muro: «Si a la lucha me provocas, dispuesto estoy a luchar. Tú eres espuma, yo mar, que en sus cóleras confía».

–¿Qué mal verso! –lo interrumpió don Diego.

–Recitar no es mi fuerte –dijo el Mono.

–Así lo recitara el mismo Julio Flores seguiría siendo malo –insistió don Diego.

El Mono metió una mano debajo de la camiseta y se rascó la barriga, sacudió la cabeza para despejarla de la molestia de la que se fue llenando.

–Isolda recitaba muy bello –susurró don Diego.

El Mono paró de rascarse, pero dejó la mano metida bajo de la camisa para calentarla.

–¿Y qué recitaba? –preguntó.

Don Diego le respondió con desgana nombres que al Mono no le decían nada.

–Verlaine, Hugo, Darío. Se aprendió incluso varios poemas en francés –enfaticó don Diego y luego se quedaron callados. Empezaban a acostumbrarse a los silencios.”

RR: Muchas gracias, Jorge. En este fragmento, y a lo largo de toda la novela, están esos marcadores de distancia: la gran letra E del apellido y

la pequeñez que siente el observador, los autores europeos que se aprende la princesa Isolda y el desconocimiento por parte del secuestrador, que a su vez también es una persona con cierta cultura literaria pues cita constantemente a un poeta de final del siglo XIX, también colombiano, que tiene una historia bastante paralela a la del mismo secuestrador. ¿Puedes contarnos quién es este Julio Flores?

JF: Sí, pero realmente no tenía mucho que ver ese gusto del personaje del Mono por la cultura ni la literatura, sino que Julio Flores fue un poeta que más bien se acercó a las clases más bajas; primero, por su forma de vida. Era un hombre que se las pasaba en los bares, en las cantinas populares, con un estilo de vida un poco particular, era un hombre que iba a los cementerios a inspirarse o a recitarle poemas a los muertos. Un hombre que tuvo que exiliarse porque hablaba en contra de la sociedad y de la Iglesia. Algunos de sus poemas fueron musicalizados con música popular colombiana, entonces eso hizo que la gente popular lo apreciara, y se aprendieran sus letras y se sintieran muy identificados con él. Era un poeta que tenía una sensación opuesta a lo que pensaba la gente más culta y otros movimientos poéticos más intelectuales. Él sentía que su origen era el mismo pueblo. Eso me servía a mí para que el Mono pudiese canalizar lo que sentía por la hija de don Diego, Isolda, que era una niña que miraba desde lejos, desde los linderos del castillo, y dada la distancia social, no había forma de acercarse. Y de alguna manera me refleja esa Medellín que tiene esa desigualdad social marcada tan grande, una diferencia que no muchos años después de este incidente, fue parte del problema social que hubo en Medellín.

RR: Tú fuiste ungido con las palabras de Gabriel García Márquez, me imagino que eso, además de ser un honor, debió haber sido un peso tremendo, pero junto con ello también tú te presentas al mundo como escritor de Colombia y tienes que romper con eso que espera el resto del mundo, que es el Realismo Mágico, relacionado también con el estereotipo. ¿Cuál es tu relación con esa tradición literaria?

JF: Sí, eso tiene dos formas de verlo. Está una cierta forma local y otra, que es la percepción que se tiene de esa literatura desde afuera.

Dentro de los límites de Colombia, respecto del fenómeno del Realismo Mágico se entendió desde el comienzo que era el estilo único de un escritor y que no tenía sentido seguir esa influencia. Algunas personas intentaron hacerlo. De todas maneras hay un sector en Colombia, en la literatura, que es el Caribe, donde uno puede encontrar como lector cierta similitud con ese tipo de narración. El Realismo Mágico pertenece mucho a mi parecer a esa cultura del Caribe. La hipérbole, la exageración, el cambiar las historias para dotarlas de algún toque fantástico, eso es mucho de ellos, y un poco García Márquez lo decía: «Yo estoy contando lo que yo escuchaba de niño, escuchaba a mi madre, a mi abuela». Entonces, muy pronto se entendió que era propio de su universo y, por lo menos lo que pertenece a mi generación y a las posteriores, se vio esa transición de una manera muy natural, casi fue un cambio generacional. Nosotros éramos escritores de ciudad, marcados más por lo urbano y las problemáticas de la ciudad, mientras el Realismo Mágico tiene un tono más rural. Ahí se dio una ruptura natural. Cuando publiqué *Rosario Tijeras* me di cuenta de una demanda por parte de los lectores, sobre todo del primer mundo, Estados Unidos y Europa, de «sexotismo» en nuestra literatura. Todavía querían ver esos giros extraños u hombres con partes de animal, y eso sí lo vi y siento que el gran reto era mostrar que había otra narrativa y otra voz. Cuando presenté *Rosario Tijeras*, hay quienes insistían en verla como una prolongación del Realismo Mágico, me decían: «Tu imaginación es muy grande, eso de escribir sobre un mausoleo donde hay enterrados unos sicarios con música las veinticuatro horas es increíble». O que los jóvenes hirvieran las balas en agua bendita antes de meterlas en la pistola, les parecía que era parte del imaginario mío. Y les tuve que explicar que lo que yo me había inventado en esa novela era un triángulo amoroso, pero que eso del mausoleo con música las veinticuatro horas y todos esos ritos de los jóvenes eran verdad, y ahí te das cuenta de que nuestra realidad colombiana particular es tan absurda y exagerada que no tienes que inventarla ni modificarla mucho para que parezca mágica.

RR: En varias entrevistas has definido que el tema que tú trabajas, o quizás el más importante, es el mundo femenino y el amor.

JF: Sí, por muchas razones yo creo que un tema no sirve para una novela, lo que sirve es una historia, o tener un argumento con giros y personajes. Por ejemplo, si tengo la inquietud de hablar de la emigración de indocumentados, pues sí, ahí está el tema, pero ¿cómo lo cuento? Necesitaba una historia. Hice una historia de amor para contar ese tema, y no he podido definir muy bien si recurro a las historias de amor para contar problemáticas sociales o si es al revés, si busco temas sociales para contar historias de amor. Siempre me ha encantado el amor como tema y al hablar del amor entra la participación femenina que tiene mucho que ver con mi vida personal, porque crecí en un ambiente de mujeres. Tengo tres hermanas y a veces cuando llegaba del colegio encontraba que cada una había llegado con dos o tres amigas y mi mamá también traía a sus amigas, entonces era fácil encontrar a quince o veinte mujeres ahí hablando todas al mismo tiempo y lo que hacía yo, que de alguna manera les agradezco, era encerrarme en mi cuarto a leer, tampoco tenía televisión en mi cuarto en ese momento, por eso leía y me hicieron un buen lector. De a poco fui perdiéndole el temor a ese mundo femenino y me fui acoplando a él y de alguna manera siento que es un universo maravilloso. Se expresan los sentimientos con mayor frescura que en el universo masculino, sobre todo en una cultura tan conservadora, donde nos matizaban mucho que los hombres no lloran, no gritan, no saltan, y en cambio mis hermanas hacían todo con una frescura y naturalidad que yo les envidiaba, y eso me acercó a ese universo. Y el amor me ha interesado porque me parece que es un sentimiento muy particular y especial, que a diferencia de otros sentimientos, cambia constantemente. No es lo mismo el amor que vivieron los griegos, ni es lo mismo como lo vivieron en la Edad Media que como se vive ahora. Tengo el pleno convencimiento de que en quinientos años el amor va a ser otra cosa, contrario a otros sentimientos, como el odio, que es siempre el mismo, mientras que el amor tiene que ver con lo social, lo cultural y los instintos. Entonces es un sentimiento muy complejo, que he investigado porque sé que es una de las mayores fuerzas que mueven al ser humano.

Quintín



El presente **Presentación de** **Álvaro Bisama**

¿Qué significa ser lector? No lo tengo claro. Antes sí. Era más fácil. Ser lector implicaba leer libros. Luego eso se volvió más complicado, más denso, más idiota. ¿Qué significa ser lector ahora mismo, en el presente? Ahora se me ocurren dos alternativas. La primera tiene que ver con lo que creemos o entendemos que son ciertos lectores sofisticados, esos que siguen con atención las novedades europeas, que babean por algún polaco muerto de cirrosis, que escriben reseñitas sin sangre en revistas de papel couché y tratan de quedar bien con alguna editorial indie española para que les manden algún nuevo librito nuevo de otro polaco o ruso o norteamericano con el hígado aún más destrozado y hecho picadillos.

La otra respuesta es Quintín. La otra respuesta es el goce, la

rabia, la sospecha, la frustración, la grafomanía, el humor, la compulsión.

Permítanme que me explique y, con eso, presente al invitado. Quintín no se llama Quintín sino que Eduardo Antín y fue alguna vez crítico de cine, codirigió una revista clave en Latinoamérica sobre el tema (*El Amante*), fue programador y director de un festival y luego, junto con Flavia de la Fuente, su mujer, se fue a vivir a la playa huyendo del kischerismo y de la ciudad; dedicándose a leer y a ver películas y seguir el fútbol. Pero eso, que parecía un escape no significó reclusión alguna. Las notas sobre ese exilio interno, sobre esa huida, jamás fueron secretas: están en el twitter de Quintín, en las columnas que publica en Perfil y en las entradas de *La Lectora Provisoria*, el blog que

mantiene con Flavia (quien, además, lo ha convertido en un actor incidental de sus películas) donde se ocupa de todo lo que interesa.

Vuelvo a la pregunta, entonces: ¿Qué significa ser lector? Quizás, en las entradas de *La Lectora Provisoria* está la respuesta. Ahí Quintín salta de una novela de espías a una película rusa, de un partido de fútbol a lo nuevo de César Aira. ¿Qué significa ser lector? Leer sin preocuparse más que de la preocupación de leer, haciendo preguntas incómodas y dando más respuestas incómodas aún. Leer significa tratar de entender lo nuevo, de cuestionar el pasado de lo obvio, significa estrellarse contra el azar, significa el aburrimiento y el asco pero también la generosidad. Leer significa buscar librerías perdidas, citas perdidas, libros perdidos. Leer significa dejar un libro a la mitad dando cuenta de ese aburrimiento, volviéndolo la pista de algo que aún no sabemos. Leer significa escribir una y otra vez, hasta la extenuación, detallando lo que sucede en la obra ajena pero también permitiendo que mis lecturas consignent la irrupción de lo cotidiano, la asociación imposible entre tramas y obras irreconciliables, tratando de superar la perplejidad de esos encuentros imposibles.

¿Qué significa ser lector? Significa tener una mirada y convertir esa mirada puede ser una especie de horizonte, un punto de fuga que también es un espejo. Eso compete a la literatura pero también al cine. Para entenderlo, para

comprender cómo Quintín y Flavia entienden al cine basta leer sus diarios de Cannes, un libro que acá editó Gonzalo Maza para Uqbar, y que a mí me parece un volumen feroz y a la vez tristísimo sobre el viaje o la idea del viaje, sobre la picaresca del cine y la muerte del cine y el futuro del cine. En ese libro, que mi amigo Christian Ramírez definió como una de las mejores novelas que había leído, no solo están detallados los modos en que la industria del cultura ha cambiado en los últimos veinte años sino también un ejercicio a cuatro manos que solo puede existir como el saldo de una lejanía, volviendo cada voz un reflejo de la otra, convirtiendo a su escritura (la de la crónica o crítica de cine pero también la de propia experiencia) en algo único e irrepetible.

Empiezo a terminar y vuelvo a la pregunta: ¿Qué significa ser lector? Recuerdo que hace casi quince años, alguien me prestó un número de *El Amante*, donde venía un largo reportaje, un monográfico quizás, sobre la obra del cineasta John Cassavetes. No sé por qué, pero leí ese reportaje, y la revista completa, varias veces. Yo vivía en otra ciudad y en otra región. El amigo que me prestó la revista me pidió, luego, que se la devolviera con cierta urgencia. No sé por qué, pero recuerdo ese texto con especial cariño: describía la filmografía del autor de *Marridos* y *Torrentes de amor* con precisión y algo de intriga y me parecía que cada resumen de sus películas era una novela condensada, una pieza

de ficción literaria falsa, acaso apócrifa. Por supuesto, no le devolví la revista, aunque luego la perdí. Mi amigo, que quería desesperadamente volverse un cinéfilo, la atesoraba pero me debía un par de libros que ahora no recuerdo. No sé si él había visto algo de Cassavetes, pero no importa. Creo que yo tampoco. Repito: eran otros tiempos, otra vida.

Lo que importa: anoche le pregunté a Quintín si recordaba ese texto de *El amante*. Me dijo que no. Me dijo que tal vez. Luego me dijo que no se acordaba de lo que escribía ni con quién se peleaba. Por supuesto, me pareció una salida de madre, una exageración pero también una especie de opción de lectura, de vida. Pensé: quizás Q tiene razón. Pensé: Q habita en el presente, Q escribe y lee y ve películas en el presente. Ahí sucede todo, de tal modo que las entradas de *La lectora provisoria* son ensayos sobre cómo leer aquí y ahora, cómo establecer cartografías con la fugacidad de un minuto que se nos escapa, como crisparse con esas imágenes y esos segundos, cómo odiar el presente mientras se buscan pistas para habitarlo.

Me gusta aquello porque eso significa una fuga hacia delante, hacia la sospecha pero también hacia el descubrimiento de lo secreto, hacia una trama invisible que solo existe porque él es capaz de verla, de sospechar, de gozar, de perderse en ella y con eso descubrirla ante nosotros, los lectores del lector.

Cine, literatura y visibilidad Quintín

No sé si conocen a Eduardo Lalo, un escritor que nació en Cuba y emigró a los dos años de edad a Puerto Rico. Por mi parte, nunca había oído hablar de Lalo hasta que descubrí en una librería de Buenos Aires que la editorial argentina Corregidor había publicado cuatro libros suyos entre 2012 y 2014. Todavía no me explico por qué Corregidor (que últimamente no se caracteriza por sus aciertos) decidió inaugurar hace poco una colección titulada Archipiélago Caribe y ocuparse de Lalo, incluso antes de que este ganara en 2013 el premio Rómulo Gallegos por su última novela (claro que el Rómulo Gallegos tampoco es un premio tan significativo, suponiendo que algún premio lo sea). Si Lalo fuese un escritor finlandés, rumano o aun brasileño, apostarí a que la publicación de sus libros en el extranjero es posible gracias a una fundación encargada de difundir las letras nacionales. Pero no me imagino que Puerto Rico tenga una institución semejante, aunque bien podría estar equivocado, ya que sabemos muy poco de Puerto Rico: como explica Lalo, Puerto Rico es invisible y sus escritores lo son aun más.

Lalo es poeta, narrador, ensayista, profesor, artista plástico y cineasta. Toda su obra tiene un tono autobiográfico. Pero uno de los libros publicados por Corregidor es una colección de ensayos titulada *Los países invisibles* y allí expone lo que bien podría llamarse su «teoría de

la invisibilidad». Lalo expone su contraparte narrativa en novelas como *La inutilidad y Simone*. El concepto de invisibilidad excede la obvia constatación de que Puerto Rico es tan invisible desde Europa como desde América del Sur. Pero Lalo empieza *Los países invisibles* hablando de Venecia, una de las ciudades más visitadas del planeta, para explicar que al haberse convertido en una copia de sí misma, al servicio de un turismo que va allí a constatar su existencia, hoy no hay modo de ver en Venecia algo diferente de las postales que la retratan. La hipervisibilidad, dice Lalo, convierte a Venecia en invisible.

De todos modos, el epicentro de la invisibilidad es la ausencia de los países periféricos o marginales en la consideración de quienes habitan el Primer Mundo y de quienes, en la periferia, configuran su visión cultural a partir de lo que el Primer Mundo rastrea en sus radares. No es una idea nueva: todo el mundo sabe que un cineasta se hará conocido tras ganar un Oscar o ser descubierto en Cannes y que la obra de un escritor latinoamericano circulará en los países vecinos después de ser publicada por una editorial española. Pero Lalo descubre, por ejemplo, la invisibilidad de la literatura valenciana, hecha por escritores condenados a no llegar a Madrid porque escriben en un idioma que ni siquiera es el catalán que los haga pasar por Barcelona. «¿A qué está condenado un escritor en valenciano? ¿A ser un poeta catalán o a ser, en Zimbabue, un empleado del Instituto Cervantes?», se pregunta. Y luego describe un arco de invisibilidades, un continuo cultural que se va alejando de lo masivamente globalizado, o sea de lo único que se ve desde todas partes. La revelación de la invisibilidad hierde como un rayo y Lalo utiliza este efecto citando a Ryszard Kapuscinski en *El imperio*. Primero habla de un poeta azerí que escribe en cirílico y se dispone a desaparecer, porque en su país el alfabeto cirílico está a punto de ser asesinado por el latino o el árabe, según quien se imponga en las luchas étnicas y políticas. Lalo remata con otra cita de Kapuscinski, a propósito de la dominación soviética sobre los pueblos de su Imperio:

No todo el mundo se da cuenta de que el turco es el grupo de lenguas más numeroso en la Unión Soviética. Uzbecos, tártaros, kazajos, azerbaiyanos, chuvasios, turcomanos, bashkírios, kirguises, yakutios, dolganos, karakalpacos,

kumycos, haguzos, tuvinos, uyguros, karachayevos, chakastos, chulymos, altayos, balkarios, nogayos, turcos, shortos, karaímos, judíos de Crimea y tofalos hablan lenguas pertenecientes al grupo turco.

Me resulta inevitable sentir cierta conmoción frente a ese párrafo. Permítanme agregar que, mientras lo transcribía, el corrector ortográfico se negaba a reconocer la gran mayoría de esos nombres que han quedado fuera del mapa lingüístico. Y permítanme agregar también que me sorprendí mucho al leer a Lalo y comprobar algo tan básico y tan revelador de mi ignorancia como que en Puerto Rico se habla mayoritariamente el español, no el inglés ni alguna forma de spanglish. Pero si se sigue el hilo del razonamiento, se ve que no solo por cuestiones lingüísticas sino más bien por las características de la globalización, para las comunidades que no trafiquen con el *mainstream* cultural globalizado no parece haber otro futuro que la precariedad y la desaparición. Y eso es irreversible. Por ello, mientras un artista periférico anhela ser descubierto, Lalo propone más bien lo contrario: resistir como una especie en peligro y garantizar la diversidad mediante su solitaria perseverancia *aun siendo invisible o precisamente gracias a serlo*.

«Existe una soberanía extrema en quien no espera nada, en quien mira desde la *transparencia* de la sombra, que es el único lugar desde el que se ve sin ser visto».

Es una frase extraña, que no sé si la compartirían muchos escritores, pero se me ocurre que entre los chilenos podría sonarle bien a Marcelo Mellado.

En *Desvíos*, un libro del crítico español Ignacio Echevarría publicado por Ediciones UDP, el autor expone en el prólogo un acercamiento al tema que me parece diametralmente opuesto al de Lalo. Tras enunciar los males de la globalización, la industria editorial y el paternalismo ibérico (allí estamos todos de acuerdo, incluido Lalo), Echevarría propone enfrentar la falsa disyuntiva entre escritores *locales e internacionales*. Lo cito, aunque el párrafo en cuestión está tan lleno de condicionales que ustedes se perderán seguramente:

El incremento innegable de la circulación entre España y Latinoamérica de la narrativa que se hace allá o acá tiende –por encima y

por debajo de todas las excepciones que se quieran señalar– a la progresiva consolidación de, por así decirlo, dos circuitos literarios que actúan superpuestamente. Estaría, primero, el circuito local, o nacional: aquel en el que, tanto por lo relativo a la lengua literaria empleada como al tipo de referencias compartidas, cabe hablar propiamente de –pongamos– narrativa chilena o argentina o peruana o colombiana... Y habría luego otro circuito, mediado por la centralidad que en él adquiere la industria editorial española. Este último sería el de la narrativa latinoamericana propiamente dicha. Esta no estaría constituida por la suma de las narrativas nacionales, sino por una selección interesada de ellas, que no se realizaría con criterios representativos, ni mucho menos tampoco con criterios exclusivos de comercialidad o calidad, sino con criterios, sobre todo, de intercambiabilidad. Conforme a ello, lo que colocaría a un determinado narrador en el circuito de la narrativa latinoamericana sería, antes que nada, su traducibilidad al idioma propio de esta entidad específica –la narrativa latinoamericana– que no alude tanto a una comunidad como a un mercado y que, en cuanto tal, carece de identidad. Considerados desde este punto de vista, los narradores latinoamericanos se enfrentarían de forma cada vez más dramática a la alternativa de postularse a sí mismos para uno u otro de los circuitos señalados, que entretanto irían conformando, de un modo cada vez más contrastado, dos relaciones distintas con la materia con que el narrador trabaja. En los extremos de esa alternativa se hallarían el escritor local (o nacional, desprendido este término de connotaciones reivindicativas) y el escritor internacional (categoría que suplantaría la vieja alternativa del escritor cosmopolita).

Para escapar a esa disyuntiva, para «encontrar una vía plausible de reconciliación entre los dos extremos arriba señalados», Echevarría propone la *extraterritorialidad* y cita como paradigma de ella la obra de Roberto Bolaño porque «no trata de sustraerse a las especificidades de la lengua, de la sociedad y de la cultura de las que emerge la narrativa en cuestión, sino de hacerlas fecundar en un ámbito en el que esas especificidades se interpelan, se matizan y se contrastan; un ámbito común que funciona a la vez como caja

de resonancia y amplificador de los conflictos planteados».

Confieso que dos palabras que usa Echevarría a mí me producen particular urticaria. Son *comunidad e identidad*, que él contraponen a *mercado*, tres conceptos que me parecen falsos e irrelevantes para hablar de cine o de literatura, pero que tienen fuertes connotaciones en la discusión política de la última década entre liberales o neoliberales y populistas de todo tipo. Para fijar las ideas, no me parece que Alvaro Bisama y Rafael Gumucio pertenezcan a la misma comunidad. Son dos escritores muy interesantes, uno que domina las palabras y sabe que jugando con ellas las ideas aparecerán inevitablemente, y otro que procede de manera opuesta: juega con las ideas porque sabe que se pondrán solas en palabras. Lo que quiero decir es que Bisama y Gumucio pueden convivir, enseñar en la misma universidad, pueden ser amigos, no sé. Incluso ayer participé en una cena en la que estaban ambos. Pero no son escritores que tengan mucho que ver entre sí o, en todo caso, habría que ver qué tienen en común antes de encerrarlos en una comunidad.

Si algo le dio alergia a Echevarría es la edición de la revista *Granta* en español del otoño de 2010 donde –como es característico en la versión inglesa de la revista– se elegían «los mejores narradores jóvenes en español», una lista de 22 nombres menores de 35 años cuya composición Echevarría rechazó por sesgada, impropia y oportunista en un par de artículos demoledores (<http://www.cuartopoder.es/tribuna/la-lista/513>, http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/27971/Atragrantedos). Echevarría califica la lista de *Granta* como «una grosera operación de marketing comercial».

Vuelvo por un momento a Eduardo Lalo. Sobre el final de *Simone*, el narrador y un escritor colega portorriqueño llamado Máximo Noreña, se encuentran en una fiesta con García Pardo, un escritor español de gira por América Latina. Noreña lo vapulea. Empieza por sostener que la literatura española del siglo XX carece por completo de valor, que es una literatura de impostores. El punto culminante del diálogo es así:

–Lo importante es que todos formamos parte de un ámbito común. El mundo hispánico nos une a todos. No tenéis idea de cómo me puedo sentir en casa lo mismo en ciudad de México que en San Juan.

–El tiempo hace que decaiga esa superstición –dijo Noreña.

–¿Cuál? –preguntó García Pardo.

–La del ámbito común. La del gran mundo común e hispánico.

–Lo común resulta diferente dependiendo de dónde se esté –tercié–. Los españoles no pueden ignorar a los grandes países, pero pueden pasar de largo de toda Centroamérica y gran parte del Caribe y reducir el resto de Latinoamérica a un puñado de imágenes.

(...)

–En esa tradición común que mencionas y de la que supuestamente hago parte yo nunca me he visto ni nadie me ha visto.

Está claro que Echevarría habla de América Latina y no de la hispanidad, ese concepto más bien reaccionario, por no decir fascista. Pero a un argentino o a un mexicano le podría caber el mismo reproche sobre el ninguneo a los escritores de Puerto Rico. La idea de América Latina como una comunidad de alguna clase no lleva a ninguna conclusión productiva fuera del populismo y el marketing. Puede servirle tanto a la retórica de Maduro o de los Kirchner como a los gerentes de ventas de empresas multinacionales pero, por poner un ejemplo, los chilenos no tienen por qué sentirse en casa en Buenos Aires ni viceversa. Y menos los escritores. Está claro que hay comunicaciones, afinidades, que por otro lado también se dan con los españoles. Pero lo que aquí está en juego es el descubrimiento, el pasaje de las ligas locales a las internacionales, ya sea en grandes sellos como en editoriales independientes. No hay duda de que Echevarría, probablemente más que ningún otro crítico español, se interesa por los escritores de esta región y ha contribuido a que varios de ellos sean leídos y comentados. Pero Bolaño, el gran ejemplo de extraterritorialidad comunitaria, empezó a ser visible (de hecho, a publicar) cuando vivía en España. Lo que aquí está en juego es cómo y quién descubre, y cómo se deja de ser invisible. El sistema de señalamiento de *Granta* no es el de Echevarría pero lo suyo, por más disculpas que pida, por más amigos que tenga entre los escritores locales, por más que le quede claro que España es una zona del mundo culturalmente anémica donde cuesta salir de la pompa y el lugar común, por más subordinadas que use, no deja de ser una iluminación metropolitana a la

oscuridad del Tercer Mundo. Echevarría descalifica la lista de *Granta* por no ser representativa. Pero no creo que haya una lista representativa. Es decir, un orden de méritos, una tabla de posiciones de escritores latinoamericanos en la que los primeros puestos son promovidos a la posibilidad de ser leídos fuera de sus países. Ni tampoco me parece importante encontrar un método para hacerlo.

Y ahora los invito un rato al cine. Empiezo con una anécdota. Hace algunos años, en Armenia, me tocó asistir a una curiosa función. Se proyectaba una película japonesa que venía doblada al ruso aunque en la copia, la banda de sonido original se superponía con la de la traducción. A ese menjunje sonoro se le agregaban subtítulos en inglés y, como si fuera poco, un locutor leía los diálogos en armenio para los espectadores locales. El cuento tiene varias moralejas. La más obvia es que los países pequeños no tienen presupuesto para subtítular o doblar a su propio idioma las películas de cinematografías pequeñas. Y llamo pequeña a la colosal cinematografía japonesa, porque es pequeña en relación con Hollywood y, por lo tanto, es pequeño el grado de visibilidad de sus películas fuera de Japón.

La segunda moraleja es más general, aunque un poco retorcida. Y es que en el cine hay una sola lengua y no hay más que dos ámbitos: el global y el nacional. No hay un ámbito intermedio como es el del castellano en la literatura. Se habla de cine latinoamericano, se hacen esfuerzos por juntar las películas de ese origen en festivales, se firman convenios entre las burocracias estatales, y los productores españoles y franceses hacen buenos negocios con las coproducciones. Pero no conozco a nadie en la Argentina o en Chile o en México que sienta el cine español como propio, ni siquiera como muchos espectadores sienten el cine americano como propio o como muchos espectadores de festivales (que vendrían a ser los equivalentes de quienes leen libros que no son necesariamente *best-sellers* internacionales) sienten como propio el llamado (por falta de un nombre mejor) cine arte de cualquier parte del mundo.

La situación no es del todo simétrica. Mientras las antiguas colonias se niegan a cualquier parentesco que no sea comercial o burocrático con la vieja metrópoli, el mundo cinematográfico español tiene un pequeño lugar para las películas de América Latina (que son en general

tan mediocres e irrelevantes como las españolas). Todos los años entran en el reparto de los premios Goya, algunos actores son conocidos en Madrid, algunas películas hacen buenos números en la taquilla. En principio, es parecido a lo que pasa con la literatura: algunos autores latinoamericanos son editados y leídos en España y forman parte de las «letras hispánicas», pero la recíproca no es cierta aunque Vila-Matas tenga algún lector por aquí y hasta pueda inaugurar la FILBA. También Almodóvar tiene (o tuvo) éxito. Pero la diferencia entre ambos casos es que el éxito de Almodóvar no es como el éxito de Vila-Matas sino como el de Isabel Allende: Vila-Matas no es visible de verdad. Solo es visible en el ámbito hispanoparlante. Como son visibles Alan Pauls o Alejandro Zambra o algunos ganadores del premio Herralde. Pero no son visibles como lo eran García Márquez (que ganó el Nobel) o Borges (que no lo ganó). Y no son visibles como Bolaño, que no ganó el Nobel y murió joven y a veces parece más visible que Rimbaud. O, por lo menos, que Patrick Modiano.

Pero ¿cuándo y cómo se hacen visibles los escritores? ¿Cuándo dejan de serlo? Volvamos al cine, donde todo es más sencillo. ¿Cuántos cineastas latinoamericanos fueron alguna vez visibles? No me refiero a aquellos que llegaron a trabajar en Hollywood, a casos como el de Hugo Fregonese antes, o el de Alfonso Cuarón o Pablo Larraín ahora. Eso asegura buen dinero pero no necesariamente reconocimiento, esa especie de prestigio que ni siquiera los americanos famosos logran muchas veces. Con «prestigio» me refiero a la gloria y al derecho a ser escuchado por el mundo intelectual, ese mundo en el que Godard es más importante que Spielberg, y Susan Sontag determina o determinaba que Almodóvar o Bolaño eran personas importantes.

Pero la bendición de Sontag tampoco asegura nada. El prólogo de *Vudú urbano*, un libro de Edgardo Cozarinsky, es de ella. Pero Cozarinsky se fue de joven a Francia para ser visible como cineasta y nunca lo logró, lo mismo que Hugo Santiago. Finalmente, pegó la vuelta a la Argentina, donde su visibilidad es de cabotaje pero prolífica y se celebran los libros, películas, piezas de teatro y artículos periodísticos que produce sin parar. Creo que hubo solo dos cineastas latinoamericanos visibles: Glauber Rocha, que murió joven y Raúl Ruiz que murió un poco más viejo pero siempre antes de tiempo. Uno

diría que Ruiz logró ser visible, que se integró a la plana mayor de los maestros del cine. Pero una vez me contó que los franceses lo habían abandonado dos veces, que dos veces le habían quitado su tarjeta de visibilidad.

Confieso que durante un tiempo me dediqué al negocio de la visibilidad en el cine. Como crítico primero y programador de un festival después, hacía lo posible por empujar a los nuevos directores argentinos para que los conocieran en el mundo. Esto se logra haciendo que circulen por algunos festivales claves: Cannes, Berlín, Venecia, Rotterdam, Toronto, Locarno, Viena, Nueva York (desde luego, no San Sebastián, ya que para el cine, España es tan marginal como la Argentina)... Era muy difícil porque, en ese momento, el cine de la región no estaba en el mapa. Lo curioso es que hace unos diez años, esos festivales pusieron sus propias empresas de descubrimiento de directores: fondos, residencias creativas, laboratorios de guión, subsidios y otras formas de atraer lo que ellos llaman «talento joven» del Tercer Mundo para que, gracias a ellos, los productores, los agentes de ventas internacionales y reclutadores mantengan su estándar de vida. Agregó que en el mundo de la plástica, donde estas cosas se descubren antes que en ningún otro lado, las cosas funcionan de un modo muy parecido y hoy los galeristas y curadores europeos viven de descubrir artistas asiáticos y latinoamericanos.

Uno de los directores jóvenes descubiertos, Lisandro Alonso, es hoy el mejor cineasta argentino, uno de los pocos interesantes en la región. Hasta aquí dirigió cinco largometrajes, que en la Argentina recaudaron cifras insignificantes. Todos se exhibieron en Cannes, aunque nunca llegó a estar en la competencia oficial. Sin embargo, es uno de esos pocos nombres que los cinéfilos del mundo miran con respeto. Vengo del festival de Valdivia, donde quedó más público afuera de su película que de la de Godard. Hace poco, los americanos del Lincoln Center le dieron finalmente luz verde a Alonso, al que miraban con recelo: les parecía incorrecto políticamente porque en una de sus películas se mata un corderito. Pero ahora los gringos le dieron la llave de Nueva York: lo invitaron a una residencia, programaron su película en el festival y hasta me encargaron un artículo en *Film Comment*, con el que puedo por fin pasar a retiro como empujador de Alonso. Casi lo hemos logrado.

Mientras escribo esta conferencia en Valdivia, bajo a desayunar y me encuentro con un realizador chileno cuya batalla para ser visible está en un momento alto, después de haber sufrido con sus films anteriores. Hace algunos años, era un joven entusiasta e inteligente. Hoy sufre por llegar a Hollywood. También me encuentro con un cineasta argentino, contratado como tutor de un grupo de jóvenes talentos encerrados durante una semana en remotas cabañas, gracias a uno de esos programas con fondos europeos que combinan arte y mercado. Un programa en el que el cineasta no cree. Ninguno la pasa muy bien en la carrera por la visibilidad que en el caso del cine, a diferencia de la literatura, requiere como ocupación principal la de conseguir dinero para filmar.

Si en el cine los mecanismos de la visibilidad son fáciles de determinar y difíciles de recorrer, en la literatura son más complejos. Borges logró ser visible desde su base en Buenos Aires. Un día lo descubrieron los franceses, otro día los americanos. Pero hacía tiempo que tenía su obra escrita. En todo caso, se benefició de la industria editorial (claro que más se benefició su viuda) y nunca fue su víctima. Pero los dos premios Nobel del *boom latinoamericano* fueron itinerantes, residieron fuera de sus países de origen, vivieron en permanente movimiento y en relación con sus agentes y editores españoles. Otro caso es el de Bolaño, quien alcanzó una visibilidad tan espectacular como póstuma en el mercado anglosajón. Ninguna contratapa en inglés puede recomendar hoy a un escritor en castellano sin asegurar que es un nuevo Bolaño.

Al respecto, tengo una anécdota que me parece ilustrativa. Cuando yo dirigía el festival de cine en Buenos Aires, lo convocamos a Bolaño como jurado. Aceptó, pero luego canceló el viaje a horas de la partida. Recuerdo haber tenido un breve intercambio con él, en el que le dije que en poco tiempo más su fama excedería largamente a la de los jurados que el festival podía convocar. Lamenté que no viniera y así se lo dije al crítico americano Jonathan Rosenbaum, una persona muy *high brow*, que formó parte de ese jurado igual que Beatriz Sarlo, también muy *high brow*, aunque de ramas distintas del *high brow*, por lo cual no se hicieron amigos. Me parece que Sarlo nunca se interesó por Bolaño (y menos entonces): su escritor siempre fue Saer, de cuya importancia para las letras universales no logró

persuadir al mundo. Pero yo no pude convencer a Sarlo de que la ausencia de Bolaño era una lástima, ni interesarlo a Rosenbaum para que lo leyera. Eso fue en 2001. Hace un par de meses, recibí un mail de Rosenbaum en el que me manifestaba su perplejidad porque había hojeado el catálogo del 2001 del Bafici y había visto la foto de Bolaño al lado de la suya. No se podía perdonar haber estado al lado de Bolaño y no recordarlo, ahora que lo admiraba profundamente y había leído todos sus libros. Para este intelectual americano, Bolaño había pasado en poco tiempo de ser un desconocido absoluto a ser una figura imprescindible de la cultura universal. Estoy casi seguro de que en 2001 Bolaño habría sido casi igualmente invisible para Rosenbaum.

La historia de ese jurado me lleva a otro de sus integrantes, el coreano Lee Chang-dong, cineasta notable y también escritor, que además sería pocos años más tarde ministro de Cultura de su país. Pero no creo que ni Rosenbaum ni Sarlo hayan leído a Lee Chang-dong porque los escritores coreanos no son visibles. De hecho, no sé si está traducido al castellano. Hace unos años, la editorial argentina Bajo la Luna inició una colección de autores coreanos de la que se ocupaba Oliverio Coelho, escritor argentino que viajó a Corea y a la vuelta se convirtió en empujador profesional de coreanos. Pero es también imprescindible el papel que juegan las instituciones oficiales, en este caso las coreanas, en la difusión de la literatura y el cine. Como señalábamos antes, el cine pasa mejor las fronteras y varios directores coreanos son conocidos en el mundo. Hong Sang-soo y Bong Jung-ho, por ejemplo, están en la elite absoluta de los cineastas adoptados en Francia y en consecuencia son visibles en el resto del mundo como alguna vez lo fue Ruiz (antes de ser abandonado).

Paso a otra anécdota. En 2010 cené en Madrid en casa de Constantino Bértolo y Belén Gopegui, donde también estaba invitado Ignacio Echevarría. Yo venía de leer un libro de Gopegui que es una especie de novela de Graham Green estalinista, en el que los héroes son los agentes de la inteligencia cubana. Unos días antes había estado en la oficina de Bértolo, donde había un gran retrato del dictador soviético, pero Bértolo decía que si yo creía que él era rojo, era porque todavía no conocía a su mujer. A mí el estalinismo me horroriza en todas sus variantes, incluidas las del populismo latinoamericano,

pero Bértolo está fuera del patrón general y, aunque suene feo, me gustaría decir que tengo un amigo estalinista. Durante diez años, Bértolo dirigió Caballo de Troya, un experimento editorial muy curioso en varios sentidos. En primer lugar, era un sello independiente dentro de una gran empresa multinacional. Pero además se manejaba con total autonomía para publicar lo que a Bértolo le interesaba de la literatura española y latinoamericana, que eran en general libros contestatarios políticamente, enemigos del capitalismo, pero había otros que eran simplemente marginales respecto de las tendencias literarias dominantes. Bértolo llegó a publicar a siete escritores argentinos y a dos chilenos, como parte de un proyecto diverso y orientado a darle visibilidad (mucho más que rentabilidad) a escritores periféricos, desde el venerable Mario Levrero al incipiente Fernando San Basilio.

Pero lo que más me sorprendió de aquella cena fue el fervor y la unanimidad con la que Gopegui, Echevarría y Bértolo sostenían que V.S. Naipaul era el escritor vivo más importante y que J.M. Coetzee era el segundo escritor vivo más importante. Aclamaban a dos escritores de la periferia del mundo anglosajón que habían triunfado en las capitales literarias, dos premios Nobel cuya obra es en líneas generales me parece una actualización del pastoso y grandilocuente realismo decimonónico que busca la academia sueca. Hay cierta contradicción, me parece, entre la batalla por la visibilidad de los marginales y un canon literario encabezado por la ortodoxia de dos premios Nobel imperiales con la red de jerarquías que implica esa idea de la literatura como acto atlético, en la que se pueden medir las performances. Es decir, esa idea de la literatura que domina el mundo anglosajón y también el resto del mundo.

Si yo quedé un poco obsesionado por aquel encuentro, a Bértolo le ocurrió algo parecido. Hace poco, un emisario suyo me acercó su último libro, *Avisos de lectura*, que es la recopilación de las contratapas que escribió para Caballo de Troya. Fue el último de sus libros para la colección, ya que cuando Penguin se unió a Random House y a Mondadori, decidieron que Bértolo era demasiado para tanto capitalismo junto. Mientras estuvo en el cargo, Bértolo escribió contratapas de autor más que contratapas sobre los autores. En una de ellas, la que corresponde a *El profesor de literatura* del boliviano Chistian Vera, se

ocupa de recordar que un tal Quintín, con el que nunca está de acuerdo y que anda por ahí «haciendo de enfadado», «admira la alta cursilería de W.G. Sebald pero es muy reticente frente a la sequedad lúcida de V.S. Naipaul». Es curioso, entre paréntesis, que el destino de Sebald haya sido parecido al de Bolaño: visibilidad tardía y muerte temprana. Tal vez la alta cursilería (gran expresión de Bértolo) esté en ambos. Está claro que si bien a Bértolo no le hace mucha gracia la libertad política, utiliza con mucha gracia la libertad de escribir contratapas. En realidad, *El profesor de literatura* (que dicho sea de paso es una muy buena novela) se llamaba originalmente *Click*, cuando la publicó la editorial boliviana El Cuervo. Bértolo, según cuenta, la descubrió leyendo una columna mía en el diario *Perfil*. Pero tuvo que dar varias vueltas para reconocerlo, como yo estoy dando vueltas para reconocer el importante y solitario trabajo de Bértolo en Caballo de Troya como generador de visibilidad, aunque no logro imaginar que Naipaul y Vera pertenezcan a un mismo orden literario, a una misma comunidad.

A diferencia de Borges, que firmó el prólogo de su libro de prólogos, la contratapa del libro de contratapas de Bértolo no está firmada por él sino por (adivinen...) Ignacio Echevarría, o al menos por alguien cuyas iniciales son I.E. Dice allí I.E. que el de Caballo de Troya es «el proyecto editorial más atípico, más a contracorriente, más subversivo, combativo e (im)pertinente de cuantos se han utilizado en España durante los últimos diez años». Creo que lo de Bértolo fue valioso e irremplazable, pero no sé si es para tanto. Es decir, creo que el desenfado y la libertad de Bértolo son admirables, pero no estoy seguro de que con Naipaul y Coetzee como mascarones de proa, el barco de la literatura navegue hacia alguna subversión. Y por otra parte, la invisibilidad sigue existiendo por más que la linterna combativa española de Bértolo y Echevarría ilumine unos cuantos nombres.

Del otro lado del Atlántico, el proyecto editorial de la UDP no se propone como subversivo, pero sí que es atípico, tanto como para que siendo una editorial universitaria, se haya transformado por fuera de sus textos académicos en la más importante de América del Sur. No en su género sino en todos los géneros salvo la narrativa, aunque supongo que la narrativa también está en los planes. Por ahora, los libros de poesía,

de ensayo y de memorias de Ediciones UDP son un material que oscila entre lo imprescindible y lo asombroso. Pero como esta charla no tiene como objetivo la adulación sino la crítica (no constructiva, y como anuncia que tiene la visibilidad en su centro, diré que el trabajo que hace la UDP con la literatura chilena es incomparable, pero el que hace con la literatura argentina no es comparable con el anterior y ni siquiera es comparable con el de sus traducciones de autores de otras lenguas. Y no me refero a la cantidad sino al criterio editorial, que en un caso parece ser extensivo y en otro restrictivo. Quiero decir que mientras la colección chilena reúne escritores antiguos y modernos, vanguardistas y conservadores, famosos y relativamente ignorados, en el caso argentino los nombres parecen ser elegidos sobre la base de ideas como la respetabilidad, la afinidad, la contigüidad e incluso la pertenencia al *establishment* actual.

Claro que entre esos nombres está el de César Aira, que me parece el mejor escritor actual en castellano y un escritor muy superior a Coetzee y Naipaul, para poner otros dos nombres. O a Modiano, para completar la trilogía de premios Nobel de los que he hablado antes. Aunque algunos de sus libros se han traducido a varias lenguas y aunque algunos críticos franceses o americanos son conscientes de su existencia, Aira no ha sido descubierto como fue descubierto Bolaño. Tal vez porque no se murió, porque no vive en Europa o porque sus estrategias de visibilización son indescifrables además de poco efectivas.

Gracias a una edición reciente de la UDP, *Epitafio de Romain Gary*, de Nancy Huston, descubrí a uno de los autores más curiosos de la historia de la literatura. Gary escribía en inglés y en francés, tuvo un éxito notable en su juventud, pero cuando este empezó a menguar se inventó a Emile Ajar y comenzó una carrera con ese nombre sin que nadie supiera que Ajar era Gary. El engaño sugiere que los escritores necesitan de una vida suplementaria cuando su trayectoria se estanca y han sido encasillados en un determinado registro en el que se vuelven predecibles o pasan de moda. Se me ocurre que Aira hace algo parecido a lo de Romain Gary. No escribe con seudónimo pero publica todo el tiempo en distintas editoriales, lo que le facilita una carrera prolífica como ninguna. Hace lo mismo que Raúl Ruiz, que con sus cien películas

era el equivalente de Aira con sus setenta novelas porque cambiaba todo el tiempo de país, de productor, de presupuesto como para estar siempre filmando y no ser rehén de ningún agente ni de ningún contrato a largo plazo.

En los últimos tiempos, tal vez harto de que se lo considerara un lugar común en la Argentina, a Aira se le dio por publicar en Chile, al menos dos libros. Se llaman *Continuación de ideas diversas* y *Actos de caridad*. Uno en la UDP, el otro en Hueders. Aunque todos los libros de Aira son buenos porque son de Aira, así como todas las películas de Ruiz son buenas porque son de Ruiz, estos son especiales. En *Continuación*, Aira reflexiona como nunca lo hizo antes sobre los principios de su propia obra. *Actos de caridad*, a su vez, es un libro perfecto. El Aira chileno es un Aira purificado, esencial, como para que se lo pueda volver a mirar después de haber sido congelado en el *freezer* de los autores ya discutidos. Pero, al mismo tiempo, es la continuación de la estrategia Aira-Ruiz que consiste en contrariar la idea de visibilidad que desprenden el escritor y el cineasta exitoso, ese «latinoamericano comunitario apto para ser descubierto» por la soledad, la proliferación y la yuxtaposición. Es decir, que contra los padecimientos de la invisibilidad y los estragos de la visibilidad, el único remedio es multiplicar y yuxtaponer, apostar a una especie de autodiversidad que permita construir mejor desde la sombra, como quiere Lalo. La yuxtaposición es el antídoto simultáneo contra la invisibilidad y contra los iluminadores metropolitanos (que además tienden a igualar peras con manzanas). La distinción que hacía antes entre las colecciones chilena y argentina de Ediciones UDP es la diferencia entre yuxtaponer y señalar.

Entre los libros de Aira figura hace algunas décadas (no ha sido reeditado) el *Diccionario de autores latinoamericanos*, un emprendimiento extravagante, que no es una enciclopedia pero intenta acumular toda la literatura latinoamericana previa. Es un caso particular de yuxtaposición. Aunque Aira se permite rescatar escritores oscuros y defenestrar algunos elefantes, el libro se acerca a la felicidad borgeana de contener el mundo en una biblioteca. El *Diccionario* parece decir: la literatura cabe en un tomo, en una vida. No este o aquel escritor que las necesidades del mercado editorial o la arrogancia de los iluminados e iluminadores hacen visibles

en un momento dado, sino todos los escritores en todos los tiempos, finalmente visibles gracias a la generosidad y la avidez de un lector. Dicho de otro modo, en el fondo se trata simplemente de leer.

Vila-Matas



Máscaras,
alteridades y
restaurantes
chinos

Enrique Vila-Matas

Conversación
con Rodrigo Pinto

Rodrigo Pinto: Voy a partir hablando de cómo conocimos a Enrique Vila-Matas, de cómo apareció en el horizonte de lectura de los chilenos, hace ya bastantes años. Fue precisamente con la *Historia abreviada de la literatura portátil*; por lo menos ese fue el primer libro que yo leí —después leí *Impostura*— y es un título que a mí y a varios amigos lectores nos deslumbró por la novedad, por el juego, por todas las referencias literarias que para nosotros, en ese minuto, eran muy sabrosas. Además, venía publicado por Anagrama, una editorial que en esos tiempos llegaba a Chile, incluso durante la dictadura, y que fue en muchos sentidos una editorial que nos formó como lectores y que nos hizo descubrir a un gran número de autores, entre ellos a Enrique. Lo curioso es cómo lo presentaba la editorial en el libro *Hijos sin hijos*, de 1993: «Con este libro extraordinario Enrique Vila-Matas confirma sus singularísimas dotes de narrador, que desde *Historia abreviada de la literatura portátil* le han convertido en un autor de culto, no solo en España, sino también en varios países de América Latina». Era muy raro que Anagrama promocionara a uno de sus autores como un autor de culto en América Latina y no en España. De eso quería conversar con Enrique, ¿qué opinas de esta presentación?

Enrique Vila-Matas: Bueno, las contraportadas de Anagrama en principio las hacía el propio autor... En su momento yo le pregunté a mi editor: ¿qué quieres que ponga? Porque es muy difícil, cuando recién terminas un libro, resumirlo tú mismo. Por lo general, te lo resumen bastante después los lectores y los críticos, pero entonces era complicado para mí hacer una contraportada, pero bueno, me guié por la idea de qué era lo que quisiera que dijeran del libro, que después nadie decía, naturalmente. Esta que has leído no recuerdo haberla escrito yo. En un momento dice «extraordinario libro», adjetivo que siempre añade el editor. Javier Marías escribió sus propias contraportadas y ya añadía él este «extraordinario libro», porque sabía que el editor lo añadiría si no lo ponía, de modo que optó por escribirlo y no permitir la entrada del editor. Y en mi caso, debo a una contraportada, la que escribí para *Bartleby y compañía*, el éxito relativo del libro, porque ya a esas alturas había aprendido a redactar contraportadas.

RP: Me parece un excelente aprendizaje, yo no sabía que los escritores lo hacían.

EVM: Sí, y yo creo que lo divertido es que algunos añadían la palabra «extraordinario», porque todo consiste en calificativos. Así funcionan las cosas también en las librerías, alguien lee «extraordinario libro» y eso le llama la atención.

RP: Claro que sí.

Vamos a empezar a hablar de algunos libros de Enrique y de algunos de sus temas recurrentes. Lo que hice fue buscar citas de sus libros, artículos o prólogos para plantear estas reiteraciones.

Desde tu libro *Impostura*, el tema del otro, o del ser otro, es muy importante para ti. De hecho, en *Kassel no invita a la lógica*, tu última novela, el personaje protagónico asume dos identidades: la de un escritor catalán más bien desangelado y la de un personaje secundario de un cuento de Joseph Roth. También escribiste en el prólogo de *En un lugar solitario* (volumen que agrupa las primeras cinco novelas de Enrique): «Si se piensa bien, yo siempre he escrito ocultándome, dando falsas pistas y al mismo tiempo ofreciendo al lector aspectos insólitos de mis diferentes personalidades, todas verdaderas. Nada me molestaría más que saber quién soy, aunque la tensión de mi escritura procede de ahí, pues viene siempre de la empecinada, casi obsesiva búsqueda de mi identidad más única, también la más próxima a la ficción, aunque al mismo tiempo, paradójicamente la más cercana a la verdad». ¿Por qué te seduce tanto el tema del otro?

EVM: *Impostura* fue en un comienzo una historia que me envió Paula de Parma, que en aquel momento se encontraba trabajando en Bérgamo, Italia. Ella me envió el caso verídico de un vagabundo al que encontraron robando en un cementerio de Milán, se declaró amnésico y fue a parar a un manicomio durante unos años, hasta que decidieron colocar su foto en el correo de la acera para saber si alguien lo reconocía. Entonces, terminada la Primera Guerra Mundial, lo reconoció una señora viuda que dijo que era su marido. El amnésico recuperó la memoria y decidió también que era así. Eventualmente, apareció otra señora de los bajos fondos, de otra ciudad, diciendo que era su marido, que no le importaba que se fuera con otra, que era un

pesado absoluto; lo que le molestó fue que la señora no casada con él dijera que era su marido, y en definitiva no lo era. Esta historia real dividió a Italia en dos bandos: los partidarios de la versión burguesa y los partidarios de la versión proletaria. El caso es que este hombre era un escritor católico de baja categoría y dio muestras de gran agilidad mental y, a medida que pasaba el tiempo, se fue convirtiendo en un escritor que reafirmaba su personalidad en sus libros. Después se descubrió que no era el verdadero marido. Lo que me interesó de esta historia era que en el *Diccionario Italiano de Escritores*, cuando murió el impostor, aparecía una entrada en la que estaba su obra, y como si fuera la continuación de esta, estaba la obra del vagabundo, se constituían como una sola obra. Me interesó mucho que un escritor tuviera dos etapas y que fuera dos personas en lugar de una. Y sin darme cuenta, esto fue lo que en realidad me llevó a escribir *Impostura*, donde se daba el mismo caso: el de un escritor con dos etapas. Después de la publicación del libro, los críticos dijeron que me interesaba el tema del otro, pero yo no lo pensé así en ese momento. Sabía que me interesaba la historia, pero no que me gustara especialmente este tema. Por lo tanto, empecé a interesarme por la alteridad, por el tema de ser otro, por las historias que se acercaban a esto y el asunto ha recorrido toda mi obra después. Luego me enteré, con gran alivio de mi parte, que el *Quijote* en realidad es la historia de alguien que sale al campo, a la Mancha, a ser otro, y desde entonces nunca he huido del tema. De hecho, he creado tantas máscaras de mí mismo a través de tantos libros con tantos yoes figurados, ninguno respondiendo a mi verdadera personalidad, que en lugar de conocerme a mí mismo gracias a tantos libros y a tanta literatura, no sé nada sobre mí.

En la novela *Kassel no invita a la lógica*, la invitación a estar en un restaurante chino de las afueras de Kassel, escribiendo a la vista del público, al principio me horrorizaba. Acepté la invitación, pero opté por lo siguiente: inventarme un personaje que se llamaba Otra en francés, pero en definitiva, otro, que escribía tonterías en un bloc, con un lápiz y sin ordenador. Obedecí simplemente a la necesidad de ser otro, para que no vieran cómo escribía, porque nada me horrorizaría más que alguien me mirara desde atrás a ver qué escribo. Por lo tanto, me organicé de forma que vieran una escritura absolutamente

plana. Lo único que no esperaba es que al restaurante chino no fuera nunca nadie, así que no recibí ninguna visita, salvo la de un catalán extraviado que resultó ser tan pesado que tuve que volver a ser yo para despiarlo.

RP: Enrique, en ese restaurante chino tú sentías el sofá rojo donde te sentabas como tu calvario, pero también como tu auténtico hogar, ¿quizás te sentías como el chino del cuento de Kafka que quiere volver a su casa?

EVM: Sí, por un lado estaba el diván rojo del restaurante chino, donde se supone que yo tenía que hacer la actividad, convertirme en instalación viviente, pero debido a que no iban visitas, y a que los chinos además no me hablaban, en ningún momento llegué a ser instalación. Realizaba esporádicas visitas al restaurante con una especie de sentimiento del deber, ya que me invitaron para estar allí. Un día llegué muy agotado, por circunstancias que se explican en el libro *Kassel no invita a la lógica*, y me eché una siesta, literalmente, en el diván rojo y me convertí en una instalación. Ignoro si alguien la vio, pero fue una siesta perfecta.

RP: Bueno Enrique, te voy a leer una cita que también es de *Kassel...*, que pareciera ser una suerte de poética, donde dices: «En la vida me ocurrían una incesante gran cantidad de cosas, aunque la mayoría de ellas no las advertía en el mismo momento en que tenían lugar, sino a medida que volvía sobre esas antiguas situaciones y las examinaba con lupa. Escribirlas era la forma más interesante tanto de ampliarlas como de detenerse en ellas y estudiarlas a fondo. Ver cómo era bien cierto que solíamos pensar que no tenía relevancia lo que se nos pasaba por alto y, sin embargo, la tenía, siempre y mucho». Eso, ¿ha pasado a ser de alguna manera un método tuyo? Porque cada vez más tu vida pasa a ser parte de la ficción. ¿Tú te asumes como personaje?

EVM: Cuando regreso de un viaje es cuando pienso en lo que he visto y en lo que he recorrido y vuelvo sobre aquello. Nunca sé cuándo es el comienzo de un viaje, el regreso se alarga porque vuelvo sobre aquello para intentar, de alguna forma, comprenderlo o ampliar el reconocimiento de lo que he visto, o pensar sobre lo que ha ocurrido. Me gusta estudiar en casa lo

que antes he visto. Emprendo el viaje para luego trabajar sobre él y estudiar, como si tuviera que compaginar el movimiento con la quietud.

RP: Bueno, a mí una de las cosas que más me gustó de *Kassel...* es que la recreación de tu paseo por la Documenta me pareció muy bien lograda, en el sentido de que es una crónica muy convincente, muy creíble y cercana en las dudas que te planteas sobre las cosas que te pasan. De esa manera, el relato logra una gran fluidez, aunque no me cabe duda que todo eso fue muy trabajado y muy elaborado posteriormente.

EVM: Sí, por ejemplo, para la conferencia en Kassel, que di en el antiguo Parlamento de la región de Asslar, en el centro de Alemania, sucedió que entré en un espacio histórico del que no sabía nada, y después estudié lo ocurrido en este lugar. Regresé, más que sobre la conferencia misma, sobre el Parlamento, sobre qué clase de historia tenía. Kassel fue bombardeada, era el lugar donde Hitler construía y fabricaba todos sus tanques. Esta ciudad antigua, con una historia cultural extraordinaria, quedó destrizada prácticamente en su 95 por ciento durante la Segunda Guerra Mundial. Todo esto lo supe bastante tiempo después del viaje.

También ahí se escribieron los cuentos de los hermanos Grimm y, curiosamente, se daba la coincidencia de que el primer cuento que yo aprendí de memoria y en catalán fue «Pulgarcito», «Patufet» en catalán. Pues una noche, al tercer día de estar allí, la segunda comisaria de la ciudad de Documenta, la española Chus Martínez, me invitó a cenar en un restaurante italiano. El problema para mí fue que era de noche y que tenía que arreglármelas con un plano de la ciudad que saqué de internet y luego, sin el plano, me fui caminando. Ella estaba esperando en una mesa, me dijo que su familia estaba en la mesa de al lado, lo cual no deja de ser extraño. Tuve siempre la impresión de que quería acabar pronto con el trámite y quedarse con la familia, y es lógico, y así lo explico en el libro. Cuando salí de la cena, rápida por otra parte, traté de superar la angustia momentánea y tomé un atajo frente al restaurante y me perdí, me perdí de noche en una ciudad alemana sin saber alemán, no había nadie en la calle y me pareció terrible. Me di cuenta de que tenía que regresar al restaurante y desde ahí volver al camino, y entonces me

percaté de que estaba haciendo lo mismo que hizo Pulgarcito con las migas de pan.

Tres meses después de publicar *Kassel* en Barcelona, apareció Chus Martínez dispuesta a dialogar conmigo sobre el libro, pero no llegamos a hacerlo hasta el momento en que aparecimos en público. Fue muy interesante, ella explicó que las cosas no son siempre como uno cree, que esa noche, en realidad, ella quería desembarazarse de su familia porque había quedado con el actor Brad Pitt, que había acudido a Kassel como aficionado al arte, y a ella le encargaron, como segunda comisaria, que lo pasara por ahí. De modo que nada de lo que yo escribía en el libro sobre esta escena tenía algo de real. Pareciera que *Kassel* cuenta algo que me ha ocurrido a mí, considerando que estuve ahí, en el mismo espacio y en el restaurante chino. Se ha entendido que estaba explicando lo que ocurrió realmente durante ese viaje, y ha sido reiterativa la pregunta de si podría contar lo que pasa después de acabado el libro. Y yo no sé lo que pasa después, porque el libro termina ahí.

RP: Enrique, te quería plantear el tema de las citas, que tú usas mucho, algunas veces de manera explícita y otras, de manera implícita, es decir, las disuelves en el texto más que hacerlas evidentes con las comillas. Quiero citar una tuya y una de Roberto Bolaño. La tuya dice: «Como decía un querido primo segundo, nieto de la hermana de mi abuela, toda historia remitía a otra historia, que a su vez remitía a otra historia y así hasta el infinito». Y Roberto Bolaño dijo en una entrevista lo siguiente: «No sé si lo dijo Borges, tal vez fue Platón o tal vez fue Georges Perec, toda historia remite a otra historia, que a su vez remite a otra historia, que a su vez remite a otra historia». Mi tesis inicial es que esa frase era de Bolaño, pero tú se la atribuyes a tu querido primo segundo. ¿De dónde viene esa idea? ¿Por qué te gusta este juego con las citas?

EVM: Las citas tienen un interés especial, ya que están en el contexto de otra época, dichas en otras circunstancias y que, como en el cuento de «Pierre Menard...», al ser dichas en otro contexto, aunque no se varíe nada, adquieren otro sentido. El asunto de las citas es el más complejo con respecto a mi obra, porque en principio es mi punto débil, es la anomalía que hace de mi literatura algo distinto. Los orígenes vienen

de la *Historia abreviada de la literatura portátil*, donde los escritores que yo hacía viajar juntos en una conspiración que yo llamaba «Shandy», decían una frase, por ejemplo, en una fiesta y yo buscaba una frase al azar en cualquier libro y se la atribuía a ese personaje del escritor en la fiesta. Esto hizo que después, para traducir el libro, fuera muy difícil, porque los traductores pedían los nombres de los autores reales de esas frases para colocarlos en su lengua en la traducción pertinente, y yo les decía que no era posible, porque no recordaba de dónde salieron. Con el tiempo, me defendía con tranquilidad diciendo que citaba a tantos autores porque era algo lógico. Por ejemplo, en el libro *El mal de Montano*, aparecían citas porque el narrador y personaje central tiene el mal de Montano: no podía vivir sin pensar en literatura, era un personaje enfermo de literatura. Incorporé este sistema y las citas en otros libros, pero las fui modificando cada vez más y en muchas ocasiones ya empezaron a entrar las citas falsas, y el porcentaje de citas falsas o inventadas fue aumentando con respecto a las reales.

La primera vez que tuvo que traducirme un traductor francés se encontró con una frase de Paul Valéry y fue bajo la lluvia, con un paraguas, a la Biblioteca Nacional de Francia. Allí esperó más de una hora para poder entrar y cuando entró, estuvo otra hora buscando la frase, solo para percatarse de que la primera mitad de la frase era de Paul Valéry y la segunda era mía. Me maldijo. Llegamos al acuerdo de que no hacía falta que me preguntara ya nunca, ya sabía que yo trabajaba de esta forma. También me he encontrado con traductores que se han quedado enmudecidos al otro lado del teléfono. Un traductor israelí de uno de mis libros quedó tan callado, que yo no sabía si realmente estaba reprobando mi sistema o estaba tan asombrado que no podía ni creerlo. Este método me ha llevado a inventar frases. Hay una que está en *Hijos sin hijos*, que es la frase inicial del libro, que dice: «Alemania ha declarado la guerra a Rusia; por la tarde fui a nadar». Esto es del diario de Kafka, del 2 de agosto de 1914. En realidad, lo que dice Kafka en su diario es: «Alemania ha declarado la guerra a Rusia; por la tarde, escuela de natación». Yo puse «por la tarde fui a nadar». En Anagrama me llamaron y me dijeron: «Tenemos que cambiar la frase, debiste haber puesto “por la tarde he ido a nadar”». Entonces, al ver que había un

despiste también suyo, dije: «No, no, tiene que ser “fui a nadar”», porque ya no podía echarme atrás, no podía admitir una corrección. Luego, al cabo de un tiempo, se estrenó en Barcelona una película de David Trueba, y asistí al preestreno. En una escena hay un chico muy alocado que se declara a su novia y dice: «Querida, Alemania le ha declarado la guerra a Rusia y por la tarde fui a nadar». Yo no sabía que la frase había pasado a esta película y me indigné. Me molestó mucho porque todo el público se rió de mi frase.

Otra frase era la de Marguerite Duras, que encontré en su libro *Escribir*, ahí dice: «Escribir es escribir lo que escribiríamos si escribiéramos». Pero en realidad cuando se busca la frase real de Marguerite Duras, es muy complicada, nada que ver con esta, ella dice: «Escribir sería escribir lo que escribiríamos si después escribiéramos antes de escribir», o algo así. La frase de ella es casi incomprensible, y en este caso yo me limité a abreviarla y hacerla más entendible a los lectores. Bueno, este trabajo de las citas es el que me da más problemas a la hora de explicarme, porque evidentemente es una anomalía dentro de lo que hago, pero no significa que sea lo principal de mi trabajo. En la frase de Bolaño, creo que había nombrado a Bolaño dos o tres veces antes en páginas anteriores, y posiblemente decidí no nombrarlo tanto y convertirlo en otra persona, puesto que él también atribuía a otra y a otra y a otra...

Esta ha sido la intervención más larga, porque siempre tengo que defenderme aunque no me acusen, pero es lógico, porque forma parte de una anomalía, que en el fondo, sin esta anomalía, lo que escribo sería distinto.

RP: Claro que sí, de hecho, yo encuentro que tu trabajo con las citas es una cosa sumamente atractiva de tu obra. Pero en general, son citas inventadas o citas reales que tienen un lugar especial en el texto, tal como tú dices. Yo no sabía que tenías ese método, pero me parece fantástico.

EVM: Sí, pero he enfrentado dificultades. Por ejemplo, en la traducción inglesa de *Dublín* me encontré con un problema porque la traductora me escribió y me dijo: «Dentro de cuatro versos de *Macbeth* has colocado un verso tuyo». Ni lo recordaba, sinceramente, y no es ninguna arrogancia de mi parte, al contrario. Analizándolo, era que simplemente utilizaba los versos de

Macbeth para introducir un verso que me permitía hablar de lo que quería hablar en el párrafo siguiente, y no había pensado en la traducción. La traducción inglesa de *Macbeth* es muy conocida, evidentemente, eran cuatro versos muy famosos y el dilema fue: «Mantenemos tu verso o lo quitamos». En este caso preferí quitarlo, porque creo que no habría sido entendido.

RP: Te quería preguntar además sobre el humor en tus novelas. Voy a leer una cita de *Kassel no invita a la lógica*, de cuando estás en la instalación donde se fabrica humus, y estás con un perro con una pata teñida de rosado, que forma parte de la instalación, y tu personaje dice: «El perro es una verdad indemostrable –dije– y observé que el perro seguía allí, indiferente a lo que había dicho de él y convertido en una verdad indemostrable, inmutable, una verdad que, por tratarse de un perro, se movía». Bueno, la pregunta es: ¿cómo trabajas el humor?

EVM: El perro llevaba una pata pintada de rosa y se había vuelto una estrella de Hollywood, porque todo el mundo le fotografiaba y el perro posaba, ya directamente. En cuanto a la manera como trabajo los otros humores es que jamás puedo tomarme rotundamente en serio lo que digo, nunca. A veces volvía sobre textos que había abandonado un día y no podía creer tanta seriedad. El que entraba allí era otro, era alguien con un punto de ironía, el clásico personaje que cuando tú dices algo él añade una ironía terrible y se ríe de lo que has dicho. Ese segundo personaje es el que corrige prácticamente toda mi obra. Por ejemplo, en *Dublínescas* los personajes celebrarían un funeral por la etapa de la imprenta Gutenberg, pero cuando llegué a la escena, me di cuenta de que no podía sostenerse de ninguna forma. Me di cuenta de que tenía que ser una parodia de funeral y que tenía que ser cómico, los personajes tenían que llegar borrachos y celebrar tal como yo pretendía.

De una manera más alterada y más cómica, en *El mal de Montano* me percaté de que al principio había una sola voz, un solo personaje, Montano, que estaba profundamente loco, enfermo de literatura. Entonces le inventé un personaje muy chileno, pues se llamaba Tongoy, que era el hombre más feo del mundo, basado en el actor Daniel Emilfork, que así lo conocí en un reportaje leído en la revista *Paula* aquí

en Chile en el año 2000. Me di cuenta de que Tongoy tendría que puntuar todas las tonterías que decía el idealista Montano. En el fondo, al inventar a Tongoy inventé a Sancho Panza, no hice más que repetir un gesto hecho años antes, por el cual desmentía aquello que dijo Borges de que estaba muy bien Quijote y Sancho, pero que quizás bastaba con Quijote. Yo pienso que era necesario el personaje de Sancho.

Y en mi último libro, hay dos cosas importantes: el humor y la curiosidad. La curiosidad que te mantiene vivo, que está permanentemente en *Kassel...*, y que es lo que me lleva a escribir el mismo libro; y el humor como punto de relativización de todo lo que explico y que cuento. Pues bien, estábamos hablando de todas mis anomalías, sin las cuales no sería casi nada.

RP: Claro, bueno, es una manera de mirarlo. Pero son cosas que hacen distinta y característica también tu escritura y tus textos.

EVM: Y hace de quien quiera copiarlo o imitarlo, un fracaso seguro, porque realmente esto ya está comprobado.

Bernstein



Caos, densidad y choque, un poeta de la otra tradición Presentación de Enrique Winter

“El problema con enseñar poesía es quizás el contrario de otras áreas: los estudiantes llegan creyendo que es personal y relevante, pero trato de que la vean como formal, estructural, histórica, colaborativa e ideológica. *¡Qué aguafiestas!*”
Charles Bernstein

1
Existe otra poesía estadounidense, que a falta de un padre, Walt Whitman, tiene dos madres, Emily Dickinson y Gertrude Stein. En sus obras, más que la creación de un país o de un sujeto que lo habite, está la creación de una lengua nueva, ampliada a través de aparentes errores y usos en desuso, compuesta por oído, extendiendo las posibilidades formales de la rima y el metro la primera, y de la materialidad de las palabras, a

través de las reiteraciones y sus alcances filosóficos, la segunda. Los asuntos tratados por ambas las alejan del hablante hipertrofiado de la poesía del canon, que centraliza en sí la visión totalizadora del mundo, pero también del hablante confesional, que comparte exclusivamente sus sentimientos acerca del reducido ámbito de la experiencia. En fin, las de Dickinson y Stein son propuestas opuestas a las de quienes llevaron la poesía a ese lugar protagonizado por nadie más que el propio poeta sufriendo con el estado del mundo.

Gertrude Stein, también el futurista Velimir Jlébnikov o el objetivista Louis Zukofsky, por ejemplo, hicieron con la literatura lo que el cubismo con la pintura: darle una perspectiva múltiple, con todos

los elementos en un plano igualitario, fragmentos que pueden independizarse en vez de forzosamente colaborar con un plano universal, y en que lo enunciado depende más de la intuición del receptor que del vínculo directo con la realidad. Esta búsqueda de un lector activo, incentivado por la necesidad de rellenar la ausencia de juicios morales en las situaciones expuestas, junto con su consecuente cuestionamiento del hablante y, a la larga, del autor, sentaron las bases de gran parte de la literatura moderna y posmoderna. Con gracia, se desplaza así la atención al lenguaje mismo, el que cambia las cosas, las que sin él, únicamente serían lo que son.

De estas condiciones, y de tanta atención al método con que se construye el poema como a su resultado, surge la obra poética de Charles Bernstein, quien hizo su tesis de pregrado en *Ser americanos* de Stein. Charles, a quien tendremos el privilegio único de escuchar y ver esta tarde, nació en 1950 en la ciudad de Nueva York, donde aún reside. Fundó y dirigió junto a Bruce Andrews la revista *L=A=N=G=U=A=G=E*, quizás la más influyente en poesía experimental del último medio siglo, donde propuso una exploración de las cualidades intrínsecas de las palabras, desafiando un tipo de control social basado en que éstas se dan por sentadas y no como algo que evoluciona del modo en que lo hacen las sociedades.

En cada uno de sus primeros libros, Bernstein introdujo mecanismos distintos

e internamente consistentes, como el caos, la densidad de dicción y el choque de múltiples voces en los peligros de las instituciones de *Asylums* (1975), la poesía visual de *Veil* (1976), la fragmentariedad del verso en *Shade* (1978) o la prosa en *Poetic Justice* (1979). No fue sino hasta *Controlling Interests* (1980) que incorporó en un solo volumen poemas de texturas heterogéneas, mezclando en ellos los procedimientos expuestos a la fecha a través del *collage*.

Desde entonces y hasta hoy publica colecciones de ensayos, que difícilmente pueden distinguirse de su poesía. Tal es el caso de “El artificio de la absorción”, considerado un manifiesto de la poesía del lenguaje. A partir de él, Bernstein llama a los suyos poemas impermeables, opacos en razón del artificio y la digresión; en oposición a los poemas absorbentes, que a su juicio generan un estado hipnótico gracias al realismo, la transparencia y la continuidad, entre otras trampas. Un poema clásico es, así, como un bebé que cautiva toda nuestra atención sin ofrecernos algo a cambio. Por el contrario, uno lleno de recovecos, aparte de cumplir con el deber de despertarnos de la hipnosis, cuando ilumina lo hace con más intensidad que el sol. En esto se emparenta incluso con los poetas *beat*, que parecerían tan distantes de la poesía conceptual de la que Bernstein es el antecedente más directo. Este carácter de gozne dentro de la tradición de la vanguardia estadounidense es uno de los mayores atractivos de su

obra –además del humor y el uso de las jergas de la publicidad, la política, el psicoanálisis, y la prensa, por nombrar las principales–, pues seduce desde el cuestionamiento en partes iguales de una comunicabilidad no exenta de música, que lo antecede, y una aplicación dogmática de la imposibilidad de decir, donde el poema ya no es un vehículo de la expresión humana sino exclusivamente un resultado de la aplicación de un procedimiento restrictivo, que lo sucede.

De 1987 es su libro de poemas *The Sophist*, que incluye algunas de sus poéticas principales, como “Disrafia”, emparentada con el largo aliento discursivo de *Dark City* (1994). Entre ambos volúmenes, Bernstein funda el programa de poéticas de la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo junto a Robert Creeley y Susan Howe, entre otros poetas, y publica *Rough Trades* (1991), con una estrategia distinta, la de la contención de algunos de sus poemas más relevantes, como “El lenguaje de quién” y “El pájaro kiwi en la planta kiwi”. Bernstein despidió la década de los noventa con la unión en un solo libro de ensayos y poemas emblemáticos como “Defensa de la poesía”, en que los profusos errores de tipeo no ocultan la feroz réplica al sinsentido que comandarían propuestas como la suya, la carta “Estimado Sr. Fanelli:” dirigida a un jefe de estación del metro y “Esta línea”. *My Way: Speeches and Poems* (1999) es el título de la obra.

Cada vez más concisa en su presentación, la extraordinaria

poesía de Charles Bernstein durante los últimos quince años no abandona los múltiples vectores de referencia de cada palabra. Esto es, se sigue oponiendo a las normas culturales y lingüísticas, pero con un compromiso mayor, de acuerdo con sus declaraciones, con el intercambio, la interacción, la comunicación y la comunidad; sin perder nunca de vista que “la prosa empieza con el mundo / y busca las palabras que combinen; la poesía empieza / con las palabras y halla el mundo en ellas.”

2

Le pedí a Charles que hoy nos presentara un panorama de la poesía del lenguaje, de modo de familiarizarnos con las propuestas de la revista y también con sus principales autores y características, sus poéticas y su historia. En clave enciclopédica, escucharemos “El campo ampliado del L=E=N=G=U=A=J=E” seguido de una performance que da cuenta de su trabajo creativo, denominada “Recantorium”. A la manera de una confesión legal, de una letanía religiosa o de la poesía sonora que compila en los archivos de PennSound, el autor responderá a cada una de las críticas posibles e imposibles a su figura y escritura. La traducción correrá en la pantalla y en sus mentes abiertas. Luego habrá tiempo para preguntas, que para dialogar con nosotros es que lo trajimos a Chile por primera vez. Bienvenidos y muchas gracias.

El campo ampliado del L=A=N=G =U=A=G=E Charles Bernstein

La revista *L=A=N=G=U=A=G=E*, que edité con Bruce Andrews, publicó su primer número en 1978 y el último en 1982. En nuestro prefacio al *Libro del L=E=N=G=U=A=G=E* (*The L=A=N=G=U=A=G=E Book*) resumimos nuestro proyecto editorial.

En todo momento hemos enfatizado un aspecto de la escritura, que fija su atención prioritariamente en el lenguaje mismo y en las formas en que transmite sentido, y que no da por sentado ni el vocabulario, ni la gramática, ni el proceso de escritura, ni la forma, la sintaxis, el programa o la materia hablada. Todos esos elementos siguen siendo nuestra preocupación. Concentrados en este aspecto de la exploración poética, y en problemas políticos y estéticos relacionados, hemos tratado de abrir la cuestión, no limitándonos a la correspondencia y la conversación, sino intentado romper el innecesario autoencapsulamiento de ciertos escritores (persona a persona, escena a escena) y desarrollando más a fondo el entramado entre aquellos los interesados en actividades estéticas asociadas.

En su nivel más fundamental, *L=A=N=G=U=A=G=E* era una acción editorial: un marco que permitía seleccionar y combinar diferentes actividades poéticas y pensamiento crítico. No capturamos una estética ya existente, previamente formada a cabalidad, sino que participamos en su creación. Las aproximaciones

poéticas exploradas en *L=A=N=G=U=A=G=E* emergían a mediados de los años setenta en muchas revistas y plaquettes de circulación limitada y en varios espacios de lectura locales. La poesía de *L=A=N=G=U=A=G=E* y sus distintos nombres –poesía del lenguaje, poesías del lenguaje, escritura del lenguaje, escritura centrada en el lenguaje– señalan diferentes marcos para un campo de actividad poética que no tiene una consistencia estilística unificada. El epíteto de Bruce Andrews, «so-called so-called language writing», sugiere una ambivalencia no resuelta acerca del nombramiento, pues una de las obsesiones de (una fracción) de esta constelación poética, era la resistencia (o fobia) al nombramiento, a la caracterización y a los modos estandarizados de representación. La descripción es, entonces, parte de lo que resulta «problemático», y aún no se ha respondido a la pregunta de si esta constelación de actividades era un movimiento, una escuela, una tendencia estética o un nombre puesto solo por conveniencia, y si los nombres elegidos para el fenómeno eran etiquetas insultantes o un estándar de solidaridad grupal.

Para algunos practicantes y seguidores lo fundamental era la escena local, mientras que para otros lo era un conjunto de principios estéticos, y aun para otros lo más importante era el intercambio entre distintos sectores geográficos. Estos tres aspectos serían vitales a la hora de contar la historia. En general, había un compromiso con la poesía como actividad social: un compromiso con el valor de un trabajo individual; pero también, y en igual medida, un compromiso con el valor de cambio cifrado en un trabajo.

L=A=N=G=U=A=G=E era un espacio de conversación sobre un conjunto de temas relevantes, un lugar para ventilar los desacuerdos pero no necesariamente para resolverlos. Esa conversación distaba mucho de los valores de la cultura oficial sobre el verso, no solo en términos de lo que es la poesía, de lo que hace y de cómo funciona, sino también en términos del compromiso con la formación de un grupo y de una comunidad a través del diálogo. *L=A=N=G=U=A=G=E* y la poesía y la poética que la rodeaban se formaron en la controversia y se mantuvieron controversiales porque las mantenía unidas no un conjunto de principios estéticos acordados, sino una aversión por los dogmas conservadores

de la mayor parte de la poesía dominante en la época. Y aun así, a pesar de su rebeldía, la variedad de actividades que compartían la rúbrica sí exhibían parecidos familiares, por usar la expresión de Wittgenstein. La poesía y la poética del grupo suponían una alternativa muy contrastante con la poesía premiada de la época.

L=A=N=G=U=A=G=E supuso un distanciamiento de ciertos aspectos de las formaciones vanguardistas del modernismo: se mantuvo alejado de los manifiestos programáticos, aunque no de las intervenciones polémicas. Esto no quiere decir que no hubiese insularidad social o estética, o que no se promovieran estilos particulares, sino que estos aspectos no gobernaban ni definían nuestra actividad. De hecho, uno de los intereses más recurrentes de los trabajos que circulaban alrededor de *L=A=N=G=U=A=G=E* era una generalizada cautela frente a las facetas más doctrinarias de la vanguardia modernista, mezclada con una extraña devoción por las mismas.

L=A=N=G=U=A=G=E se enfocaba, principalmente, en poetas norteamericanos y canadienses nacidos entre mediados de los años treinta y mediados de los cincuenta. Algunos de estos poetas tenían gran cercanía con el proyecto, mientras que otros (llamémoslos compañeros de viaje) sentían mayor aversión a que se los asociara; ambos movimientos, uno hacia la idiosincrasia y el otro hacia la solidaridad grupal, siendo constituyentes de este campo. Mi intención es dar cuenta de las contribuciones realizadas a lo largo de este espectro. Muchos de los poetas clave nacieron durante la Segunda Guerra Mundial y muchos de sus trabajos fueron formativos para la expansión del campo de *L=A=N=G=U=A=G=E*, en su momento y con el paso del tiempo, aun cuando como individuos algunos eran escépticos de las articulaciones teóricas o de que nos propusiéramos como un grupo. Mirando atrás, entre estos poetas reconocibles de esta media generación más vieja se encuentran Clark Coolidge, Lyn Hejinian, Robert Grenier, Ted Greenwald, Susan Howe, Rosmarie Waldrop, Leslie Scalapino y Michael Palmer. Los poetas nacidos desde 1945 en adelante tuvieron, a veces, conciencias generacionales distintas, las cuales afectaron nuestra poética; mirando atrás, entre los poetas más reconocibles de esta media generación más joven están Ron Silliman, Steve McCaffery, Bruce Andrews, Johanna Drucker,

Rae Armantrout, Harryette Mullen, Bob Perelman, Bernadette Mayer, Barrett Watten y Mei-mei Berssenbrugge. Además, Jackson Mac Low, Hannah Weiner y David Bromige, aunque de la generación de la New American Poetry, se volvieron parte integral de nuestro trabajo. Docenas de otros poetas hicieron contribuciones cruciales al campo, así que una lista como la que he entregado dejará necesariamente fuera a muchos de los contribuyentes más importantes, algunos de los cuales aparecen mencionados en lo que sigue; como se dijo en un anuncio de una efímera revista de los noventa que buscaba contribuciones poéticas: «puede que seas un poeta del lenguaje incluso sin saberlo».

Los centros geográficos clave de nuestro trabajo eran Nueva York, la Bay Area de San Francisco, Washington D.C. y Toronto; tal vez la más intensa reformulación y extensión del proyecto ocurrió en Vancouver, a finales de los ochenta y durante los noventa, en la Kootenay School of Writing.

La poesía inglesa lingüísticamente innovadora ha tenido una relación cercana con su pariente norteamericana, manteniéndose, eso sí, distintiva y autogeneradora. La *Writer's Workshop* de Bob Cobbing dio a luz a una generación de poetas VVV –vocal-verbal-visual, según Joyce– en su mayoría basados en Londres, cuyas «desordenadas» producciones mimeografiadas mezclaban palabra e imagen. Por contraste, Cambridge había dado lugar a la compacta producción lírica «sprung». Si los poemas abiertos, rápidos y socialmente cargados de Tom Raworth están a un extremo, entonces los de J.H. Prynne, de un entramado perfecto, están en el otro. Entremedio se encuentran las exploraciones de formas discretas de Allen Fisher, las rítmicas, exuberantes y mágicas construcciones de Maggie O'Sullivan, el sorprendente engendramiento lírico de Denise Riley, las *performance* conceptuales de Cris Cheek y las insistencias acentuales e invención sintáctica de Bill Griffith. El gran poeta Ken Edwards publicó en el Reino Unido algunos de los primeros trabajos relacionados con *L=A=N=G=U=A=G=E* en los setenta y en los ochenta. Pero es posible que el paralelo más sólido a muchas de las ideas exploradas en la revista fuera el trabajo crítico de Veronica Forrest-Thomson, *Poetic Artifice* (1978).

Ha habido muchas asociaciones internacionales con el campo ampliado de *L=A=N=G=U=A=G=E*,

el cual ha evolucionado en el siglo XX hacia el uso transnacional del inglés como medio de práctica poética radical utilizado por hablantes no nativos, como fue planteado por el poeta finlandés Leevi Lehto. Fuertes asociaciones se han establecido entre poetas norteamericanos y canadienses y aquellos de otras partes de América (Brasil, Argentina, Cuba, México), Europa (incluyendo Rusia y Escandinavia) y China. Pero la conexión con la poesía francesa resalta por su continuidad histórica y su densidad.

Poética e historia literaria

$L=A=N=G=U=A=G=E$ no publicaba poesía sino poética: la importancia de una poética activista –pensar en el poema– es un rasgo crucial del campo de actividad ampliado que giró en torno a la revista. La poética se diferencia de la crítica o el periodismo literarios en que intenta un acercamiento primal con la *poesis* y la *faktura*, el arte de hacer. En $L=A=N=G=U=A=G=E$ la poética se concibió como reflexiones, investigaciones y especulaciones hechas por y para poetas. En particular enfatizamos los acercamientos no expositivos al pensamiento crítico, escritura discursiva en que los imperativos del hacer poético se manifestaban. En la Bay Area, en los setenta, Perelman inauguró una serie de «charlas» que fomentaban pensar informalmente en voz alta; este formato fue recogido en la Langton Street de San Francisco, y desde ahí proliferó. En el contexto norteamericano, una de las contribuciones únicas de este énfasis en la poética ha sido el incremento sin precedentes de libros de escritura crítica publicados por poetas en el contexto de investigaciones de $L=A=N=G=U=A=G=E$. El trabajo de los críticos literarios entró incrementalmente en diálogo con el de los poetas. El texto de Marjorie Perloff, «The Word as Such: Language Poetries in the Eighties» (*American Poetry Review*, 1984) llevó nuestro trabajo a una audiencia más amplia; los sucesivos ensayos de Perloff, junto con libros de ensayos de Jerome McGann, Jed Rasula, Michael Davidson, Alan Golding y Aldon Lynn Nielsen, extendieron y profundizaron la poética de la revista.

Aunque pocos de los poetas estuvieron conectados a universidades durante los años setenta, ya en los noventa muchos de ellos tenían trabajo en ellas como profesores (algunos después de completar estudios superiores, otros no). En 1991 Robert Creeley, Susan Howe, Raymond

Federman, Dennis Tedlock y yo fundamos el Poetics Program en SUNY-Buffalo. A la siga de programas de arte no tradicionales, como el Black Mountain College, este era un doctorado en el que estudiantes de grado combinaban su trabajo como poetas, editores y académicos.

Se asocia a $L=A=N=G=U=A=G=E$ no solo con la práctica poética, sino también con un esfuerzo por reclamar la tradición modernista radical de las manos de las revisiones antimodernistas que vinieron después. Arduos esfuerzos por ubicar el trabajo de Gertrude Stein en el centro de la primera ola modernista en general han triunfado; igualmente importante ha sido la atención otorgada a los modernistas de la segunda ola, como Louis Zukofsky, George Oppen, Lorine Niedecker –los objetivistas–, al igual que a Laura Riding y Mina Loy. Hubo también una clara y bien documentada conexión con el futurismo ruso y el formalismo.

A diferencia de algunos movimientos modernistas de vanguardia, los poetas del campo ampliado de $L=A=N=G=U=A=G=E$ estaban tan interesados en extender la radicalidad política y estética de sus predecesores como en romper con ellos para crear nuevos proyectos. Para algunos, el Blake del «Jerusalén» –con su «batalla mental»– se mantuvo como ángel poético, al igual que Mallarmé y Baudelaire, Poe y Dickinson.

Aun así, la mayor deuda literaria que sostuvieron estos poetas fue, probablemente, con la generación inmediatamente anterior, sus antecesores de la *New American Poetry*, para usar el título de la antología de Don Allen como rúbrica conveniente que engloba la poesía y la poética de la New York School (Barbara Guest, John Ashbery, Frank O'Hara, James Schuyler), los Beats (William Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac), el San Francisco Renaissance (Jack Spicer, Robin Blaser, Robert Duncan, Philip Whalen), el Black Arts Movement (Amiri Baraka), el Projectivismo / Black Mountain (Larry Eigner, Charles Olson, Robert Creeley, John Wieners), la Etnopoética (Rothenberg) y la Talk / Performance Poetry (David Antin).

MARCOS Y CONTEXTOS

Filosofía y lingüística

Ludwig Wittgenstein es un pensador fundacional del giro lingüístico, el que fue retomado, alguno dirá que con más violencia aun, en $L=A=N=G=U=A=G=E$. El trabajo de

Wittgenstein no puede ser traducido directamente a una práctica poética en concreto, y su énfasis en el lenguaje cotidiano lo distancia bastante de la poesía que emplea lenguaje inventado o *queer*. Y aun así, el reconocimiento que hace Wittgenstein, de que el lenguaje que utilizamos forma nuestra percepción del mundo, resulta fundamental en el trabajo que rodea $L=A=N=G=U=A=G=E$. Algunos de los poetas citan directamente a este filósofo —su estilo proposicional es un fantasma ya en la poesía de Palmer—, pero el reconocimiento poético más completo de sus ideas llega con el texto de Rosmarie Waldrop, *Reproduction of Profile* (1987), en el cual convierte sus diálogos filosóficos en conversaciones sobre el género. Entre los lingüistas, Roman Jakobson —que tuvo cercanía con los futuristas rusos— entrega la definición más influyente de la función poética: lenguaje verbal que hace resaltar su materia (acústica y sintáctica); definición que nos acerca a la comprensión de la poesía no como la comunicación de un mensaje, sino como una forma de encontrarse con el lenguaje verbal en sí. Otra fuente filosófica crucial es el trabajo de Walter Benjamin, tanto su interés en el «lenguaje en sí» en el contexto de la teoría crítica, y su interés por el lenguaje encontrado o citacional.

Un contexto más amplio para estas disposiciones filosóficas se podría encontrar en los ensayos de Emerson, en los cuales el proceso es evaluado por sobre metas concretas y la atmósfera y la inconsistencia se consideran afectivamente más poderosas que la uniformidad estilística y la continuidad. El énfasis que pone Emerson en la «aversión hacia el conformismo», enfatizada por el filósofo norteamericano Stanley Cavell, resuena con algunas de las poéticas alrededor de $L=A=N=G=U=A=G=E$, a pesar de la atracción que Emerson sentía por la reconciliación, la cual no se condice con el polemismo y el conflicto ideológico propulsado por las generaciones posteriores. La revista fue contemporánea al ascenso del posestructuralismo en Estados Unidos y, aunque el programa posestructuralista y el de $L=A=N=G=U=A=G=E$ se superponen, nuestro proyecto era aplicar dicho programa a una poesía de invención radical. En este contexto, sin duda, hay una relación simbiótica con el trabajo de Jacques Derrida, Michel Foucault, Emmanuel Levinas, Gilles Deleuze y Felix Guattari y, más específicamente, con el texto de Roland

Barthes *El grado cero de la escritura* (1953). Más recientemente, el trabajo del lingüista George Lakoff sobre la importancia de las metáforas a la hora de crear significado, se conecta directamente con la intención de romper marcos y volver a establecerlos, está presente en mucha de la poesía que aquí considero.

Ideología

Los poetas asociados con $L=A=N=G=U=A=G=E$ llegaron a la mayoría de edad durante las protestas contra la guerra de Vietnam, a la sombra aún presente de la Segunda Guerra Mundial. Muchos de los participantes fueron activistas del movimiento antiguerra de los sesenta y todos fueron gravemente afectados por el movimiento de los derechos civiles de los cincuenta y sesenta. Las catástrofes de mediados de siglo, el holocausto y el bombardeo atómico de Japón crearon, para esta generación de poetas, un fuerte escepticismo hacia las ideas heredadas, sobre todo las concernientes al progreso tecnológico, económico y cultural; esto es bien sabido, y se relaciona con las contraculturas de los sesenta, desde el psicodelismo hasta el contragénero sexual.

Había un deseo intenso por conectar visiones políticas y culturales de oposición con una escritura lingüísticamente ingeniosa, rompiendo con el arte de izquierda representacional y populista. En el nivel más fundamental existía la sensación de que las palabras no siempre significan lo que dicen, que el lenguaje nunca es neutral, sino que revela siempre, traicionándolo, un interés ideológico compuesto por mensajes que nunca son emitidos formalmente. Esta idea fue el foco de la antología que edité en 1990, *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy (La política de la forma poética: Poesía y políticas públicas)*. La idea no era que la poesía podía ser «pura» y estar más allá de dichos intereses contingentes —que sería la respuesta desde el punto de vista de una ideología romántica (como la llamaba McGann), que era rechazada por estos poetas—, sino que la poesía podía «dejar al desnudo el artificio» a través de un proceso que «hace extraño» o «desfamiliariza» (*ostranie*) (términos utilizados por el futurista ruso Victor Shklovski); esto es, un poema puede revelar y hacer palpable la naturaleza metafórica y lingüística de nuestra percepción. Esta forma de entender la cuestión estaba también relacionada con la «alienación» o la idea del «distanciamiento» (*Verfremdungseffekt*)

de Bertolt Brecht: la idea de que se puede mirar de forma oblicua lo que uno está experimentando, y así recibir ciertos destellos de los medios de producción que están detrás. Resulta evidente que la influencia de Marx proyecta su sombra sobre estos asuntos, especialmente si consideramos las interpretaciones que hace de su trabajo Louis Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* (1970). La crítica ideológica de la Escuela de Frankfurt, y en particular el trabajo de Theodor Adorno, entregan otro marco útil a la hora de pensar en estos temas. Pero es necesario anotar también que muchos de los más brillantes poetas en este campo nunca leyeron a estos pensadores, ni recibieron influencia directa de ellos. Aun así, estas ideas parecían flotar en el aire, y todos las respirábamos, formulando el deseo de una «poética de oposición» (*oppositional poetics*), por citar el título de un influyente ensayo de Erica Hunt en *The politics of Poetic Form*.

Feminismo

El feminismo de los años setenta tuvo un efecto poderoso en nuestra práctica poética y en nuestra formación social, lo cual no quiere decir que los poetas involucrados estuvieran libres de los efectos de la misoginia entre nosotros y en nuestra cultura. (Davidson ha escrito sobre la homosocialidad compulsiva en las comunidades de la New American Poetry.) Desde el punto de vista formal, el feminismo otorgó una perspectiva diacrítica tangible y atractiva para entender las narrativas de género presentes tanto en la gramática como en la lírica, tal como fue ejemplificado en el trabajo de la poeta de Quebec Nicole Brossard. El ensayo central de Hejinian, «El rechazo al cierre», en su libro *The language of inquiry* (2000), se relaciona íntimamente con la crítica del deseo faustiano de poseer el conocimiento, deseo que Hejinian contrasta con una epistemología basada en el rechazo de Shezade hacia la posibilidad del cierre. La crítica de Hejinian, influenciada por el feminismo, nos entrega terreno para una poética alternativa, exploratoria y orientada a la investigación.

Transparencia, referencia, significado y el lector

El ensayo de Silliman de 1977, «Disappearance of the Word, Appearance of the World» («Desaparición de la palabra, aparición del mundo») se enfocó en el efecto de transparencia producido en

la mayoría del lenguaje convencional, que es un uso instrumental, como si fuera una ventana que revela lo que está del otro lado del marco. Para Silliman, el borramiento de las marcas que deja el vidrio —la materialidad social de lo lingüístico— convierte el lenguaje en material de consumo, el cual es valorado por lo que produce, al mismo tiempo que se reprime su proceso de producción.

Silliman abogó por una poesía que hiciera evidente (u opaca) la materialidad del lenguaje. Alrededor de la misma época, McCaffery y Andrews exploraban las «políticas del referente» y defendían una poesía que pusiera de relieve el sonido y la sintaxis. El significado y la referencia no desaparecen de este nuevo tipo de poesía, pero estos procedimientos activan nuevas formas de generar sentido, sumadas a un rango mayor de posibilidades de referencia lingüística. Esta escritura «centrada en el lenguaje» no pretendía reemplazar otras formas de escritura, sino abrir nuevos espacios para la poesía y combatir el dogma de que el único objeto de la escritura es producir trabajos convencionalmente representativos, transparentes; o bien, lírica centrada en el yo: expresión directa de los sentimientos del autor (como si no los mediara el lenguaje).

En este sentido, Silliman, McCaffery y Andrews defendían una poesía que no usaba las palabras de forma instrumental, sino que creaba un espacio estético que no necesitaba propósito, y esto permitía el placer de la reflexión, la proyección y el encuentro sensorial con el material verbal. Esta escritura ponía al lector en un rol muy diferente al tradicional, como fue argumentado por Mac Low: este trabajo no estaba centrado en el lenguaje sino en el lector, que es el que percibe. La imaginación del lector se activaba: no se le decía qué pensar o sentir, sino que se le pedía hacer deducciones intuitivas: se le pedía interactuar (*interenact*) —como me gusta llamarlo— en lugar de consumir pasivamente. Muchos de estos poetas construyeron «pequeñas (o grandes) máquinas hechas de palabras» (según la frase de William Carlos Williams), trabajos o aparatos semiautónomos que, más que decir, hacen. En este sentido, la poesía se convierte en un trabajo de construcción, y no de transmisión de información preexistente.

Expresión, yo, voz, retórica, afecto

El movimiento hacia la opacidad, alejándose de la transparencia, reflejaba una concepción

de la poesía en que esta era una modalidad retórica y no una expresión de la verdad inmediata. Sin embargo, la poética pragmática de *Language* rechazaba una hermenéutica de la sospecha —la idea de que la verdad y el sentido son fundamentalmente incognoscibles— en general asociada al posestructuralismo en la teoría y al posmodernismo en las artes. La revista no postulaba la deconstrucción como un fin en sí mismo, sino que pretendía usarla como medio para la reconstrucción, para el emplazamiento y la puesta en escena: era constructivista. En la poesía, la lógica del silogismo y la trama naturalista dan pie a conexiones entre los mismos elementos de una obra que, aunque fueron diseñadas estéticamente y programáticamente, se experimentan como sensación intuitiva. El poema no fue entendido como la voz de un ego contenido en sí mismo que transmite un mensaje predeterminado y parafraseable, sino como una constelación de elementos textuales: no una voz, sino acordes de voces (voicing). La expresión en el poema no es el resultado de la voz lírica del poeta, sino un proceso dinámico de composición en el campo afectivo. Mientras la lírica convencional de la época disponía o nombraba su contenido emocional, esta nueva poesía ponía en práctica su estado afectivo. El movimiento se daba desde un comportamiento emocional vaciado hacia un nuevo tipo de entendimiento lingüístico. El yo no se asumía en estos poemas, sino que se encontraba en un acto de colaboración con el lenguaje del poema y la respuesta del lector.

Habla

El «HATE SPEECH» («Dio el habla») de Grenier, publicado en el primer número de la revista *Is* (1974), muchas veces se malinterpreta como un manifiesto contra el habla; no debería olvidarse que la afirmación en sí misma constituye un acto de habla. Grenier nos advierte contra la forma en que la expresión está controlada y cosificada en la poesía convencional centrada en la voz. Por contraste, en los poemas que discutimos aparece lo vernáculo, los dialectos, el *slang* y los actos de habla «acordes de voces, más que una voz». El trabajo de Greenwald, con su vocabulario realista y pragmático, tiene su raíz en lo hablado, incluso si convierte lo hablado en un artificio de la variación y la recombinación. Un fuerte acento local

es, también, parte importante en el trabajo de Raworth, Lorenzo Tomas y Michael Gizzi. El libro *Muse* de Drudge (1995) de Mullen es una obra maestra vernácula, que toma el lenguaje «folk» de todos los días, como canciones afroamericanas y de cuna y el habla cotidiana, tejiendo una desquiciada balada lírica, basada sobre todo en los ritmos.

Minimalismo

Desde fines de los años sesenta hasta mediados de los setenta, Clark Coolidge y Aram Saroyan escribieron poemas con unidades lingüísticas muy básicas, por ejemplo, poemas compuestos por una sola palabra en la página, poemas que juxtaponian dos palabras, e incluso trabajos compuestos solo de preposiciones. El libro de Greenwald, *Makes Sense*, de 1974, y el de Raworth, *Ace* (1974), compuestos por poemas de una sola palabra por línea, sumados al libro *Dolch Stanzas* (1974) de Kit Robinson, compuesto de un pequeño set de las palabras más utilizadas en inglés, deben ser considerados en este contexto. Los poemas de Carl Andre de los setenta también tienen relación con esto. Este minimalismo se enfocaba en las unidades pequeñas del lenguaje, las que adquirirían ritmo al ser repetidas o dislocadas en forma serial. Las *Sentences* (1974) de Grenier eran quinientas fichas grandes, cada una con un poema o afirmación breve; liberado de las ataduras del libro encuadernado, este trabajo podía ser leído en cualquier orden; no se trataba de una antología de muchos poemas breves, sino de un poema largo en que la relación entre las partes era cambiante.

Disyunción, fragmento, recombinación, collage, superposición y constelación

Una de las características de estilo más típicamente asociadas con los poemas de *Language* de los setenta y los ochenta es la disyunción, o parataxis. Los conectores lógicos que median entre los elementos lingüísticos han sido eliminados, produciendo un campo de fuerza poético que se apoya en la sonoridad, el ritmo, las conexiones intuitivas y las limitaciones estructurales autoimpuestas. De un lado del espectro se encuentra el libro de Silliman, *Tjanting* (1974), el cual utiliza la secuencia de Fibonacci para determinar el número de oraciones en cada párrafo. Al otro extremo se encuentra el trabajo de Susan Howe, que

yuxtapone material histórico en un intento de dar voz a los silenciados. En su poesía, Scalapino ha trabajado con el desplazamiento y el reem -
plazo lingüísticos, construyendo hologramas sónicos en cuatro dimensiones de impactante resonancia afectiva. Estos proyectos —son solo unos pocos de entre muchos— no trabajan in -
tentando llegar a la fragmentación, sino desde la fragmentación (que suele considerarse también desde su aspecto social). Estos trabajos utilizan la disyunción y la superposición para crear cons -
telaciones (por usar el término de Benjamin) y oscilación rítmica, haciendo manifiestos nuevos placeres textuales en cada momento.

Procedimiento, programa, restricciones

Evitar la escritura supuestamente «natural» junto con las formas tradicionales dio pie a la utilización generalizada de restricciones, proce -
dimientos, programas, estructuras inventadas y formas sincréticas. Aunque influenciado por el uso que hace Mac Low de las operaciones del «azar» (como procedimiento para seleccionar textos) en el lenguaje encontrado, e influen -
ciado también por el uso de las restricciones que hizo el grupo francés Oulipo, el trabajo de LAURENCE UAGÉ en esta materia re -
currió a esos procedimientos, en general, bien para producir material para incorporarlo en el poema, o bien para determinar la estructura del poema, dándose después la libertad de llenar dicha estructura libremente. Y muchas veces esas mismas restricciones fueron combinadas o violadas. Retallack, quien trabaja mucho con este tipo de procedimientos, reconoce la in -
fluencia de John Cage en Poethical Wager (2004). Desde 1990 el uso de restricciones y algoritmos se ha puesto de moda, con el sur -
gimiento de la poética digital y la poesía por medios programables.

Craig Dworkin, en su poesía y en sus ensayos, ha expandido las posibilidades de la poética conceptual de los procedimientos, explorando restricciones extremas que se acercan a lo ilegible y a lo inconsciente. El trabajo reciente más conocido de la poesía basada en restricciones es Eunoia (2001), de Christian B., un trabajo en prosa en que cada capítulo utiliza una sola vocal. B. intenta ampliar los límites más allá del horizonte humano, trabajando en un biopoema generado a través de secuencias de ADN. La ironía es útil a la hora de considerar sus proyectos.

Prosa

Muchos de los trabajos que orbitan alrededor de LAURENCE UAGÉ usan la prosa en lugar de versos. Es un uso de la prosa distinto del género de «prosa poética» que se ha desarrollado a par -
tir de los poemas en prosa de Baudelaire. Los poetas han utilizado dos modalidades: la sintaxis implosionada y las oraciones serializadas.

LAURENCE UAGÉ también intentó una nueva fórmula para el ensayo, evitando lo ex -
positivo en favor de las combinaciones salvajes, cambios radicales en el tono, uso de la hipérbole, el enigma, la exuberancia lírica, la propulsión rítmica, la inmediatez telegráfica, la digresión, los aforismos, la contradicción, la investigación y el diálogo. Esto lo podemos observar, por ejemplo, en trabajos como la novela/ensayo epistolar de Nathaniel Mackey (que todavía si -
gue escribiéndola) From a Broken Bottle Traces of Perfume Still Emanate (De una botella rota todavía emanan rastros de perfume, versiones pu -
blicadas en 1986, 1992, 2001 y 2008) el libro de Susan Howe, My Emily Dickinson (1985), entre otros de la misma autora el de Scalapino Hoe Phenomena Appear To Unfold (parece que se desenvuelven los fenómenos, 1994) y otros libros del autor el libro de Ben Friedlander Si -
mulcast (2004) (una reescritura del ensayo de Poe con contenido actual) el de Bruce Boone, My Walk With Bob (Mi caminata con Bob, 1994) el de Joe Brainard, I remember (Recuerdo, 1994) el de Alan Davies, Signage (1984) además de la crítica dialógica y multivocal de McGann. Los libros de Nick Piombino, Boundary of Blur (Límite de lo borroso, 1994) y Theoretical Objects (Objetos teóricos, 1999) han explorado a cabalidad la relación entre la autorrevelación, la asociación libre y el psicoanálisis (temas tocados tanto por la forma como por el fondo de estos trabajos).

Escritura libre

La sintaxis implosionada suele entenderse como «escritura libre» o prosa improvisada, e incluso como escritura «automática» o incons -
ciente (poner en el papel lo que sea que venga a la cabeza, sin preparación analítica): las palabras se tropiezan con las frases y rebotan unas con otras en oraciones larguísimas, si es que las hay. En estricto rigor, existe mucho artificio en este tipo de escritura, y muchas modalidades que determinan la forma y el estilo. Los libros

Memory y Studying Hunger. Memoria y Estudiando el hambre, ambos de 1988) de Bernadette Mayer son ejemplares, mientras los trabajos de Prosodia» de Coolidge entre los setenta y los ochenta delatan la influencia de la improvisación del jazz. Cerca de la misma época Peter Seaton creó tal vez el más denso, magisterial y refractario trabajo en este estilo (que mezcla verso y prosa), mientras Lynne Dreyer creaba obras en prosa que comparaba con la sensación de nadar. Por contraste, James Sherry trabajaba, haciéndolos explotar, con los aspectos discursivos de la prosa de género. Estos trabajos tienen un tono diarístico y confesional, como el libro de Hannah Weiner, Clairvoyant Journal (Diario clarividente, 1988), compuesto por tres voces» en Thicto: una vista a través de la clarividencia (en MANCULAS), una comentarista (en cursiva) y una narrativa. Para Weiner, la prosa diagramada visualmente (con tipos de letra diferenciados y superpuestos) era una forma ideal de generar un mapa de la conciencia, en tendido no por medio de una voz unificada sino de voces mezcladas en permanente Thicto.

La nueva oración

Silliman utilizó el término «nueva oración» para describir el ordenamiento serial o disyuntivo de las oraciones gramaticales, como se puede ver en Tjanting. Existen muchos trabajos de este tipo, pero el más conocido es My Life (Mi vida, 1980) de Hejinian, una autobiografía que escribió cuando tenía veintinueve años, compuesta por secciones de prosa, de oraciones cada una. Algunas frases clave aparecían varias veces a lo largo del trabajo, que su autor volvió a escribir con 45 secciones cuando cumplió 45. Otro trabajo notable en esta modalidad es el de Perelman, A.K.A. (1988), en el cual las oraciones paradigmáticas se transforman de oraciones en aforismos y luego en reflexiones filosóficas y autobiográficas y en lamentos. El graciosísimo libro My Poetry (Mi poesía, 1980), de David Bromige, convertía en collage una serie de reseñas de sus libros. Acercamientos de este tipo a la poesía en prosa recientemente han sido recogidos por Spahr en la envolvente y fluida prosa de Transformation (La Transformación, 2008) así como en el trabajo de J. Derksen y Kevin Davies, canadienses de un trabajo político y citacional delicado y poderoso.

«Sprung lyric»

La lírica fue un término muy debatido y rechazado en la poética de la invención posterior a 1988 esa resistencia a la lírica, paradójicamente, ha traído un resurgimiento de nuevas intensidades líricas en formas sorprendentemente variadas. La lírica «sprung» se ubica entre los intereses oracionales y discursivos de la nueva poesía en prosa y la poesía de verso libre tradicional está centrada en el que inspira la sinceridad personal o la epifanía. A finales de los años setenta Diane Ward publicó una serie de libros que actualizaban el espacio de las relaciones interpersonales, desde el apego hasta el distanciamiento. Lauterbach ha desarrollado un campo abierto de líricas procesuales cristalizadas, incluso elegías, usando fragmentos para generar efectos de exceso sónico: momentos en que el lenguaje se desestructura son dejados «al cual», para que los lectores podamos intentar recomponerlos, buscando una expresión compartida. Palmer ha desarrollado una lírica analítica (no centrada en el yo) que, aunque guarda relación con estos autores, es de una textura más proposicional.

Armantrout trabaja con una versión propia de la lírica de la nueva oración, donde cada unidad oracional es dividida en frases, cada una de ellas abierta para mostrar su materia oscura. Las partes se combinan en un todo en la misma forma en que un puzzle al que le faltan piezas se arma en un sueño. Los oscuros poemas de Armantrout oscilan entre la ironía, el humor y una ácida crítica social. Como en el caso de Elaine Equi, referencias a la cultura popular se combinan con sardónico comentario social sobre la vida diaria en Estados Unidos. Los trabajos de lírica «sprung» de Messerli de los años setenta y ochenta solían usar acertijos y chistes para crear ritmo y gracia en los poemas. John Yau ha sido pionero en generar lírica social con énfasis surrealista, explorando la identidad cultural y las relaciones interpersonales. La lírica social de Fred Wah se ha orientado hacia la improvisación.

Norman Fischer, un monje zen, ha utilizado la lírica como una forma abierta de reflexión y meditación. Hank Lazer ha escrito elocuentemente sobre cómo su trabajo —y el de Fischer— fusionan el zen, el jazz y la reflexión abierta en nuevo tipo de lírica no yocica. Los poemas sobrenaturalmente precisos, bellos y enigmáticos de Alan Davies también recibieron influencia zen.

El movimiento que combina la lírica «Sprung» con las variaciones formales —que he llamado «Formalismo desnudo»— se presenta en múltiples textos, desde los poemas de amor seriales de Ted Berrigan de 1964, los «Sonetos, llenos de «bos» literarios no declarados, pasando por Fits of Dawn, el extático libro de Joseph Ceravolo, hacia, en las décadas siguientes, las rapsódicas excursiones «xobióticas» en la hiperrealidad del cosmos llevadas a cabo por Will Alexander, y llegando, finalmente, a los «Colliderings» de Maggie O'Sullivan, sus temblorosos, interrumpidos poemas-encanto. Entre los poetas más jóvenes que ocupan estas posibilidades poéticas se encuentran las «Threshold Songs (Canciones de frontera) de Peter Gizzi, con sus abstractos ritmos atenuados, la «Ita» sintaxis de Nada Gordon mezclada con su exuberancia lírica en su libro Folly (Locura, 2000), la polivalencia baladística de Lee Ann Brown, la síntesis que hace Elizabeth Willis de los prerrafaelistas, la epistemología y las contranarrativas históricas, las formas conceptuales de Stacy Doris, las tensas negociaciones entre el coreano y el inglés que escribe Myung Mi Kim, y la inteligencia lacónica de Rod Smith.

Apropiación, parafraseo, citas, originalidad, documentalidad y lo encontrado

El movimiento que nos aleja de la lírica expresiva del yo cuestiona también el concepto de originalidad: el yo fue entendido como lo social por excelencia, y ya no como individualidad autónoma. El lenguaje verbal se entendió como un enorme archivo colectivo listo para ser saqueado en provecho de la poética, ya fuera en modo documental, como collage o palimpsesto, o usando la tradición como material de «sampling». Estos procesos, mediante los cuales el lenguaje encontrado encuentra nuevos propósitos, estuvieron parcialmente influenciados por el interés estético en las sensaciones que produce la cita, el sentido palpable que produce saber que algo está siendo citado, puesto en exhibición: lenguaje no transparente «isto para ser mirado» (por usar una expresión de Robert Smithson).

Desde los noventa, tanto la poesía «harf» como la conceptual se han internado en estas zonas. El libro «harf» de K. Silem Mohammed, Deer Head Nation (Pañ cabeza de alce, 2000) es uno entre varios trabajos que utilizan el «data mining» digital como herramienta poética. En este caso,

el título del libro era un término de búsqueda de Google, produciendo poemas —muchas veces con grotescos temas de «American»— con las páginas resultantes de la búsqueda. Jena Ostman ha intentado adentrarse en la poética documental. Kenneth Goldsmith ha creado (o ensamblado, puesto que llama a su labor «escritura no creativa») una serie de trabajos épicos en los que el material encontrado (el pronóstico del tiempo o los reportes del tráfico, por ejemplo) aparecen presentados sin cortes ni edición. Goldsmith se ha convertido en algo así como un mago o un bufón, inventando montones de pensamientos creativos y estructuras inventivas a partir de estos materiales base encontrados.

Colaboración

Como extensión del intercambio que estaba en el centro de I.A.N.G.U.A.G.E., la colaboración entre los poetas era frecuente, y se convirtió en una suerte de forja estilística para algunos de los mejores trabajos del grupo. La revista publicó el gigantesco Legend de Andrews, McCauley, Silliman, Ray DiPalma y yo mismo (1980). Mayer colaboró con Coolidge, Hejiminian con Harryman y Scalapino, McCauley con bp Nichol. La colaboración entre estos poetas y artistas de otras disciplinas era incluso más común con la editorial Granary Books, de Steve Clay, que emergió en los noventa como un espacio que concentraba estos trabajos conjuntos entre poetas y artistas.

Poetry Plastique

En el año 2001, Jay Sanders y yo fuimos cocreadores del show «Poetry Plastique» en Nueva York, enfocándonos en la poesía que se salía de la página, es decir, poesía concreta y visual, es cultura poética, pintura e instalaciones. Drucker, en su arte para libros y en muchos de sus ensayos críticos, ha explorado a bastante cabalidad la materialidad visual de la poesía. Desde 1986 hasta 1996, Susan Bee y Mira Schor editaron la revista M/E/A/N/I/N/G (S/E/N/T/I/D/O), concentrándose en la escritura de artistas visuales y, en parte, expandiendo el trabajo de I.A.N.G.U.A.G.E. La revista de Vito Acconci y Bernadette Mayer, «» (1960/1969) es una rica fuente para entender la intersección entre la poesía y las artes visuales. El libro de Arakawa y Madeline Gins, «Mechanism of Meaning» (El mecanismo del sentido, 1990) fue un

precedente crucial para el lenguaje. Es iluminador considerar el trabajo de artistas del lenguaje como Robert Smithson, Lawrence Weiner, Tom Phillips, Richard Tuttle, Bing, Alison Knowles, Dick Higgins y al grupo Li gorano/Reese en este contexto, el cual también me obliga a incluir los poemas dibujados a mano de Grenier, los libros de estampas de DiPalma, los trabajos mecanografiados de McCauley, las instalaciones ambientales de Tan Lin y el Ark de Ronald Johnson. La especificidad espacial, la intención de ir más allá del libro, es otra dimensión de «Poetry Plastique». La influencia que la especificidad espacial de Smithson tuvo en la poesía ha sido recientemente entendida por Lytle Shaw en *Fieldworks* (Trabajos de campo).

Traducción, transcreación, idiolecto, nomadismo

Escribir poesía en un idioma inventado es un legado del futurismo ruso y también de Lewis Carroll, con fuertes conexiones con el sonido y la poesía visual. Los libros *Le ns* (1964) de Frank Kuenstler y *Pcoet* (1988) de David Melnick, así como buena parte del trabajo de P. Inman en los setenta y ochenta demostraron las posibilidades del trabajo con el idiolecto, haciendo única incluso la estructura de la palabra misma. En 1988 Melnick publicó *Men in Aida* (Hombres en Aida), en el que un Homero extrañamente monótono traduce el sonido del griego a un norteamericano idioléctico. La poética de la traducción ha sido muy influyente en el campo ampliado de el lenguaje, por ejemplo, a través del trabajo del académico y traductor Lawrence Venuti and Joris, así como a través de las especulaciones sobre la traducción escritas en los setenta por McCauley y bpNichol (escribiendo desde el Toronto Reserch Group): la traducción entendida como metáfora o, más bien, la metáfora entendida como traducción: del inglés al inglés, de dialecto a idiolecto, de pensamiento a texto, de visual a verbal, y así. Joris defiende una «Poética nómada» que habite el espacio que queda entre dos lenguajes: la poesía sería el lenguaje que se hace otro, pero también sería siempre un segundo lenguaje. La poesía de Nourbese Philip se basa en la angustia de escribir en el lenguaje de otro. Un nuevo horizonte podría encontrarse en la poesía «multiléctica» (en vez de dialéctica), como por ejemplo el *Dic te* (1982) de Pesa Hak Kyung Cha y el libro

de Anne Tardos, *Dik-Dik Solitude* (La soledad del Dik-Dik, 2008).

Performance

En el lenguaje toda poesía se entiende como performance, en lugar de una afirmación incorpórea. En su nivel más fundamental, la lectura performática de poesía le permite a la obra alcanzar nueva vida a través del sonido. El objetivo no es solo leer, sino también escuchar a los otros poetas, disfrutar de los distintos modos de expresión que cada uno ha desarrollado, y que van desde lo discreto hasta lo extravagante. *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (Escuchar de cerca: la poesía y la palabra actual, 1998), una colección de ensayos que edité, explora este tema. Notable es también la antología *Kenning Anthology of Poets* a cargo de: Kenning, editada por Kevin Killian y David Brazil.

Muchos de estos poetas han colaborado con músicos, cineastas y bailarines. La película de Henry Hills de 1985, *Money*, documenta la escena de Nueva York de la época. Como Hills, la poeta y cineasta Abigail Child fue una figura central de la escena neoyorquina, tal como el cineasta Warren Sonbert fue central para la escena de la Bay Area.

Ecopoética

En los setenta y los ochenta, Christopher Dewdney escribió una tanda de poemas geológicamente estratificados en una prosa pulsante y sintácticamente implosionada, al mismo tiempo visionaria y distópica. La lírica-collage de Johnson explora el corazón, el hogar y la Tierra. La «Ecopoética», según es entendida por Jonathan Skinner en su revista del mismo nombre, combina la exploración formal radical en la escritura como ecosistema, y el medio ambiente entendido como lenguaje y al mismo tiempo contrario a este. Berssenbrugge, en sus largas líneas de lírica atenuada, usa el lenguaje como medio de hiperpercepción y de conciencia ampliada, no basada en el ego.

HACIA EL FUTURO: DISONANCIA, ATMÓSFERA Y LO PATAQUE(ER)ICAL

Mientras más abierto sea el legado de el lenguaje, más exitoso ha sido nuestro proyecto. Tanto un momento histórico en la poesía y poética norteamericanas

como una orientación filosófica y política hacia la poesía en las artes del lenguaje, el campo ampliado, tanto después como en paralelo a LIAONIGUAE, se ha caracterizado por el ingenio de sus apropiaciones, deformaciones y reorientaciones.

LIAONIGUAE persiguió una poesía que se aleja de la convención, la estandarización y las formas heredadas, priorizando, en general, la excentricidad, la rareza, los cambios abruptos de tono, la peculiaridad, el error y lo anormal. Poesía que comienza en la discapacidad (ver, de Davidson, Concerto for Left Hand: Disability and the Defamiliar Body, concierto para la mano izquierda: la discapacidad y el cuerpo desfamiliarizado, 2008). Esto es lo que yo llamo el imperativo (un término sincrético que combina «queer» –homosexual– con «querical» –indagador– y la palabra «atafísica», que Al fred Jarry inventó para nombrar su «encia» de las excepciones y las soluciones inventadas). La disonancia es, ciertamente, una señal de la manifestación de lo patológico y marca, tal vez, el contraste más poderoso del lirismo armónico, melódico o tonal de la mayoría de la poesía en verso libre. En los años ochenta Andrews perfeccionó una poesía disonante e incluso enojada, rompiendo el detritus cultural a un nivel micro, reeditándolo para convertirlo una obra extraordinariamente exquisita, gracias a su conciencia de sí misma. En contraste, partiendo el nuevo milenio, Lin ha creado una poética «ambiental»: fácil de escuchar, low-key, con materiales fáciles de identificar tomados de lo macro.

El horizonte futuro de LIAONIGUAE existe entre polos imaginarios: disonancia y ambientalidad, opacidad radical y radical legibilidad, concepto y estética, con toda la fuerza de la ironía propia de estos artificios y el artificio propio de estas ironías.

Más allá del campo ampliado, está la tarea de esta poética de hacerse cargo de la errancia, la malformación, el error del sistema.

Ahora todos somos patológico.

Traducción: Cristóbal Riego

Valencia



Apuntes breves sobre los trazos de Kazbek **Presentación de Simón Soto A.**

Esta vez, he querido hablar específicamente de uno de los libros de Leonardo Valencia, escritor ecuatoriano nacido en 1969 y que lleva varios años residiendo en Barcelona (el dato es importante para lo que vendrá más adelante). La obra se llama Kazbek y decidí dedicarle la totalidad de las palabras que hoy tengo el honor de pronunciar, porque me parece que en ella Valencia logra rethexionar con precisión sobre los puntos de encuentro y desencuentro de dos expresiones artísticas que en la superficie parecen tan distantes, pero que comparten un centro de origen fuerte y único. Me refiero, por supuesto, a la palabra escrita y a la pintura. Es tan conciso y certero Valencia en su novela, y a la vez los intersticios por los que transita evocan tantas rethexiones y texturas, que esa

especie de contrasentido dota a la novela de un poderoso sentido de artefacto.

Kazbek arranca con la petición que un pintor llamado Peer le hace al escritor Kazbek: que escriba libremente en torno a dieciséis dibujos de insectos realizados por Peer. Kazbek es ecuatoriano y vive en Europa. Peer es europeo que vive hace varios años en Ecuador. Ambos parecieran haber escapado de sus tierras de origen para vivir en un lugar que no les pertenece, pero que a través de sus respectivos oficios hacen propios. El señor Peer se ha enamorado de los volcanes ecuatorianos. Ha permutado la eterna tristeza del viejo continente por lo imprevisible de la geografía latinoamericana. Viene de la cuna del arte con temporáneo, para refugiarse en el calor y bajo esa silente

amenaza representada en los mencionados volcanes. El señor Peer antes no era el señor Peer. Su bautismo lo realizó el mismísimo Picasso con una dedicatoria donde, sin razón aparente, mutiló una letra del nombre del señor Peer para que quedara así, casi como en una predestinación a lo que le ocurriría a futuro: un artista que traza líneas y pinceladas sobre el papel marcado por la palabra escrita. A Kazbek le ocurre lo contrario. Ha nacido en la fulgurante e imprevisible tierra de los volcanes, pero ha decidido emigrar a Europa para escribir. Frente al gran retrato y múltiples tonos y colores de Latinoamérica, Kazbek prefiere el gran relato europeo. Pero como en todo gran constructo artístico, algo falla y ambos ven interrumpidos sus trayectos. Eso que falla es una carpeta de cuero de camello que contiene los dieciséis dibujos de bichos, trazados por el señor Peer, que Kazbek deberá reelaborar a través de la literatura.

Ante todo me gusta que en la historia que nos presenta Valencia, el escritor Kazbek está empeñado hace años en la escritura de una gran novela inspirada en un conocido del personaje. Kazbek alguna vez trabajó en una agencia publicitaria, donde tuvo por jefe a Dacal. En aquellos lejanos tiempos, el protagonista y sus compañeros de trabajo, inspirados por las fuertes características personales de Dacal, comienzan a escribir una serie de relatos en torno a su figura. Los textos abordan al personaje desde distintas aristas, desde diversos puntos

de vista, indagando cada vez más en los tonos y obsesiones de este jefe. Lo que parte como una humorada poco a poco empieza a transformarse en un relato coral, en una exploración literaria, que sin duda se escapa de las manos de sus creadores. Porque, evidentemente, no todos los involucrados continuaron escribiendo, no solo sobre Dacal, sino escribiendo sobre cualquier cosa.. Después, nos cuenta el narrador de la novela, los distintos autores que participaron de ese cadáver exquisito involuntario se dispersaron por el mundo y perdieron total contacto entre sí. El único que no se perdió y que siguió escribiendo, ahora fuera de la industria publicitaria, fue Kazbek. Sin embargo, el escritor nunca ha podido desprenderse de esa primera narración sobre Dacal, de quien se sabe únicamente que reside en Lima. Desde esa débil certeza, Kazbek continúa trayendo a su antiguo jefe a la memoria, difuminándose en su mente el ser humano para dar paso al personaje. El viejo mentor publicitario se convierte entonces en una obsesión, y en el objeto de la que, piensa Kazbek, será su gran novela. Pero como toda obra mayor, las variables involucradas son difíciles de asir, y la novela comienza a escaparse a Kazbek. El narrador nos dice en un momento: «Como si se resistiera a las redes caudales de la novela, el personaje ha elegido un lugar esquivo para que lo dejen en paz. En el desierto no puede ser narrado, piensa Kazbek. Y algo más interesante todavía: no quiere ser narrado. Solo quiere decir sus

propias palabras. Dacal, es el narrador, el que construye su propia secuencia de palabras. Quizá ese espíritu gregario del grupo de amigos, que tomaba la forma de un narrador plural, podía atrapar a Dacal en los tramos breves de un cuento. Lo que hacían era citar lo que él decía. Sin embargo, Kazbek sospecha que puede haber otra fórmula. Piensa: solo un hombre puede seguir a otro hombre y volver con el mensaje.» Kazbek sospecha que puede haber otra fórmula. La fórmula que ha utilizado hasta el momento, por las pistas que nos da el narrador, comprendemos que es la anécdota: el simple espectáculo de Dacal en sociedad, con sus peculiaridades y aventuras. Pero lo que Kazbek quiere hacer ahora es otra cosa. Es un desafío mayor. Es trascender la superficie de Dacal y reconstruirlo desde otra parte. Transformarlo en material literario. Esculpir con la prosa la materia prima que le ha brindado su antiguo jefe para moldear la materia literaria. Pero no puede. Sus intentos fracasan una y otra vez, hasta que llega la carpeta de cuero de camello con dieciséis dibujos del señor Peer, y la petición de indagar con las palabras en los trazos de esas dieciséis láminas que más tarde Kazbek pondrá en los muros de su estudio. Porque, curiosamente, el propósito de indagar en la existencia de esos extraños bichos es más relevante que dedicar energía y tiempo a Dacal y su complejidad que aún no puede ser siquiera avistada. Kazbek, nuestro propio señor K., elige a dieciséis escarabajos en lugar

de a un ser humano. Como Kafka con Gregorio Samsa.

Hay un momento determinante en Kazbek, y que funciona como una metáfora no solo de lo que el personaje atraviesa, sino de toda la idea que desarrolla la novela. El escritor está agobiado con la imposibilidad de la gran narración inspirada en Dacal. A la vez, la carpeta de cuero de camello está cerca, ejerciendo una atracción poderosa, casi acechándolo, como si ese objeto inerte fuera una jaula donde residen los insectos, esperando las palabras de Kazbek. El escritor decide deshacerse de todas las grandes novelas que componen su biblioteca, y quedarse únicamente con las –según la definición acuñada por el señor Peer– que clasifican como Libro de Pequeño Formato. Las obras fundacionales, las grandes novelas ríos, salen disparadas por la ventana y Kazbek conserva solo libros breves. Entre los muchos títulos que menciona el narrador, aparecen libros que escapan a delimitaciones usuales de género. La biblioteca reformada de Kazbek se compone de libros híbridos, por objetos literarios donde sus autores han elegido la libertad y la búsqueda por sobre las reglas. Me reservo los títulos de esos libros por dos motivos: Para que ustedes mismos hagan el ejercicio de construir esa biblioteca iconoclasta. Y para que los que aún no han leído este libro corroboren o corrijan sus aciertos y fallos.

Pero estaba hablando del gesto de Kazbek de lanzar los libros enormes por la ventana

para conservar los otros. Es un gesto que funciona como un renacimiento. Es lo que le permite al personaje abandonar de una vez por todas ese elefante llamado Dacal y entregarse a los insectos que el señor Peer le ha entregado como una posta.

Kazbek el libro del que he querido hablar hoy, no es la posta entre los trazos del señor Peer y lo que consigue finalmente Kazbek. Esta novela es precisamente el estadio intermedio entre la posta en la mano del señor Peer y la posta en la mano de Kazbek. La obra que ha escrito Valencia se acerca al misterioso diálogo entre el arte plástico y la literatura porque consigue retratar el momento en el cual la posta está en ambas manos, en plena carrera.

Duda y certeza. Hacia una antropología de la novela **Leonardo** **Valencia**

En el último libro que publicó en vida Ernst Cassirer, *An Essay of Man*, luego de una revisión del carácter y la estructura específicas de las variadas formas simbólicas del mito, el lenguaje, el arte, la historia y la ciencia, el filósofo judío alemán concluyó en la imposibilidad de encontrar un «punto común», un «modo orgánico» que en principio debería alcanzarse bajo las formas simbólicas y como resultado de un análisis filosófico. A pesar de esa imposibilidad, o precisamente gracias a ella, Cassirer afirma: «Here we are under no obligation to prove the substantial unity of man». Y añade que lo que caracteriza al hombre es la policromía y polifonía de la naturaleza humana. *An Essay of Man*, traducido al español como *Antropología filosófica*, es un libro feliz y abierto sobre la naturaleza creativa del ser humano. Quien lo lea, pensará de él que es un barrio sereno en el mejor de los mundos.

No es así. Cassirer escribió este libro en un momento dramático de su vida, en su exilio norteamericano como profesor en la Universidad de Columbia, exilio que arrastraba desde 1933, por ciudades como Oxford y Gotenburg. Este libro no lo escribió en alemán –idioma en el que escribió casi toda su obra, entre ellas *Filosofía de las formas simbólicas*– sino en inglés, y lo publicó en 1944, a un año de su muerte: Cassirer murió en abril de 1945, diecisiete días antes del suicidio de Hitler. A pesar de ser escrito en otra

lengua, en otro país, en medio del exilio y de la Segunda Guerra Mundial, vinculado por su origen al sufrimiento de la comunidad judía, *Antropología filosófica* es, como dije, un libro feliz. Pudo haber sido un libro de las tinieblas y un jeroglífico en jerga filosófica, oscuro, melancólico e indescifrable. No es nada de eso. ¿Debía Cassirer dramatizar o poner en clave negativa su visión sobre el hombre? Ese mismo año de 1944, Adorno y Horkheimer terminaron de escribir *Dialéctica de la ilustración*, el verdadero libro oscuro y negativo, donde no faltan las funestas conclusiones respecto a la barbarie y el deterioro en la instrumentalización de la cultura.

En la conclusión de Cassirer sobre la falta de unidad sustancial del ser humano hay un sesgo político-histórico. Sobre todo frente a la idea o falacia de unidad sustancial que sí quiso construir el fascismo respecto a un hombre superior, a un hombre reducido a una única medida de valor que excluía la diversidad. Era necesario que Cassirer defendiera esa policromía y polifonía humanas. Desde su perspectiva, estaba luchando frente al discurso único. En resumen, anteponía la duda a la certeza. O más bien, señalaba que hay muchas certezas que deben convivir en la irresuelta unidad del hombre. Dudar de que haya un solo atributo era el mejor camino para permitir la convivencia, la integración y no la destrucción mutua por una certeza o la búsqueda de su imposición.

¿Qué papel cumple la novela en este escenario del pensamiento filosófico? ¿Hay alguna certidumbre en ella y sobre ella? Considerada como entretenimiento, la novela no tiene, en apariencia, ningún otro papel que una distracción sin retorno, un papel eficaz, inmediato y de consumo rápido. La distracción no es negativa, como no lo es el gozo estético que Hans Robert Jauss defendía frente a la estética negativa de Adorno, incluyendo a este último entre los grandes puritanos de la filosofía del arte, desde Platón a san Agustín y Rousseau, para quienes la experiencia artística, como decía Jauss, «es sospechosa y peligrosa, y por eso han minimizado o recortado sus pretensiones éticas y gnoseológicas». En el inicio admonitorio del prólogo a *Julio o la Nueva Eloísa*, en sus primeras líneas, Rousseau dice que «las grandes ciudades necesitan espectáculos y los pueblos corrompidos, novela».

Es larga la tradición, y no solo en los puritanos señalados, del rechazo a la novela. Considerada

como posible forma de conocimiento, la novela queda inválida por la dificultad para instrumentalizarla, está desautorizada por su falta de racionalidad, su persistente apuesta por lo incierto, su alcance lento en la sociedad y su descalabro estético cuando se la usa como retrato, testimonio o praxis. Porque, ¿cómo opera una novela directamente en la sociedad?

Dostoievski esboza una respuesta al final de *Los demonios*, donde incluye una alusión sobre la novela en las palabras de Verhovenski, incitador del asesinato de uno de los miembros de la célula revolucionaria liderada por Stavroguin. Mientras Stavroguin es un espíritu contradictorio, lleno de dudas, Verhovenski es la certeza absoluta. Este último introduce, en una de las reuniones políticas, una metáfora sobre la lentitud en la novela, diciendo: «Todo eso no son sino novelas, y de esas se puede escribir cien mil. Un pasatiempo estético. Comprendo que, aburridos como están ustedes en un pueblucho como este, devoren cualquier papel que lleve algo escrito (...) Yo les pregunto qué prefieren: la vía lenta, que consiste en escribir novelas sociales y diseñar sobre el papel los destinos de la humanidad dentro de mil años (...) o bien la vía rápida, cualquiera que sea, pero que al fin les dejará las manos libres y dará a la humanidad ancho espacio para organizarse socialmente, y no en teoría, sino en la acción (...) Declare qué prefiere: ¿paso de caracol en el pantano o cruzar el pantano a velas desplegadas?»

La novela, en sus palabras, es diversión e ineficacia. Quiero creer que los novelistas responderán a la pregunta de Verhovenski con la única respuesta posible que los ratificará como novelistas. No elegirán cruzar el pantano a velas desplegadas sino con el paso de caracol de la novela. Es decir, la vía lenta. Esa lentitud de la novela en injerir la realidad hace que la veamos como un caracol inmóvil, pero avanza. Cuando vemos un caracol, no vemos su recorrido, ni su origen ni su destino. Si se lo agarra es porque parece estar quieto y es nuestro acto el que parece veloz y decisivo. Pero esta verdad de un lector rápido no es la del lento caracol.

En cuanto a la lentitud, quisiera resaltar la relación del novelista con la cercanía de un acontecimiento histórico. Solo bastaría tener presente la distancia que medió entre tres grandes novelas del siglo XIX en las que aparece la batalla de Waterloo, ocurrida en 1815. La

cartuja de Parma, la primera de ellas, se publicó en 1832, a veinticuatro años del suceso. Los miserables de Victor Hugo, en 1862, cuarenta y siete años después. Finalmente, *La guerra y la paz* fue publicado en 1869, es decir, con una distancia de cincuenta y cuatro años del hecho. Esto quiere decir paso de caracol en el pantano, quiere decir que el presente es invisible y que son los acontecimientos, como decía Michel de Certeau, lo que no se comprende. Es más bien necesario acercarse a estas novelas para comprender un poco mejor lo que fue la realidad de esa batalla y, probablemente, de todas las batallas.

De manera que las novelas, además de lentas, son inciertas o ambiguas. Cuando tienen incertidumbres, los personajes viven. Con certezas, mueren. En 1832, cuando la hermana de Hans Reiter le dice que él firma con seudónimo para proteger su seguridad pues sospecha que será famoso, Reiter enfatiza la duda hasta cuatro veces. Dice: «Tal vez todo esto significa otra cosa. Tal vez, tal vez, tal vez». Así se salva Reiter. Mientras que al final de *Estrella distante*, Romero le pregunta al narrador si el hombre que ha visto es Carlos Wieder: «¿Es él?», preguntó Romero. Sí, le dije. ¿Sin ninguna duda? Sin ninguna duda». A continuación, Romero sube al departamento de Wieder y lo mata. Los cuentos de Bolaño tienen muchas certezas. Sus novelas, no. Quizá por esto me gustan sus novelas, especialmente las más ambiciosas, donde nada es una certeza. Basta recordar lo que ocurre con el joven poeta García Madero, de quien tenemos la aparente certidumbre de un documento como su diario, pero que se desvanece en las decenas de monólogos de la segunda parte de la novela, y ya no sabremos nada de él. De manera que al llegar a la tercera parte, al volver al diario de García Madero, el documento se volatiliza en nuestra lectura y ya no prueba nada. Estamos leyendo a un fantasma anticipado.

Las grandes novelas son inciertas siempre, y lo declaran. Por ejemplo, en el diálogo en el Tercer libro de *Pantagruel*, cuando Panurgo le pregunta a Trouillogan si debe casarse o no, y Trouillogan le dice que haga «dos cosas a un tiempo». Cuando Panurgo se lo vuelve a preguntar, el otro responde: «Ni lo uno ni lo otro». Y siguen así conversando hasta que Panurgo, desesperado por no entender lo que quiere revelarles Trouillogan, le dice que se va a poner los lentes en la oreja izquierda para tratar de oírlo mejor.

En la novela hay incertidumbre por todas partes. Recuerden el doble final de *El astillero* de Juan Carlos Onetti, donde en una versión Larsen muere pero en la otra se salva. En el *Doctor Faustus*, cuando el narrador no sabe si el músico que ha pactado con el diablo muere porque debe cumplir su pacto o por haber contraído una enfermedad venérea, como incierto también es el recurso de *Thomas Mann* para la escena en que *Leverkin* pacta con el diablo, para lo que decide retirarle la palabra a su narrador y sugerir que la escena la describe un documento en alemán antiguo escrito por el mismo *Leverkin*, lo que puede ser un delirio o un testimonio.

Son muchas las ambigüedades de la novela, en la que nada es lo que parece, y eso fascina tanto como asusta a los puritanos del arte. La novela, la gran novela, siempre es hereje y heterodoxa. Sin embargo, aunque no tengo el tiempo para ampliar esta acotación, sí quisiera mencionar la propuesta de *Lennard Davies* en *Resistirs* a la novela. A diferencia de lo que he dicho, *Davies* plantea que la novela no es tan hereje como suponemos, sino más bien, si es tolerada en nuestra cultura es porque es un gigantesco mecanismo de defensa. Mientras *Bajtín* destaca la inclusión de lo carnavalesco como ruptura de las reglas del orden social en la novela de *Rabelais*, *Davies* dice exactamente lo contrario. Quien lee novelas no hace lo que dicen las novelas, y si lo hace tenemos a *Don Quijote*, que sufre las consecuencias de esa confusión de planos. Creo que aquí hay una veta para explorar, pero en cualquier caso es también un saber incierto, porque los lectores del *Werther* de *Goethe* se suicidaron y un lector de *El guardián* en el centenario mató a *John Lennon*. A las psicopatías siempre se les encuentra culpables, y la novela ha hecho de chivo expiatorio desde su nacimiento.

Frente a este escenario, ¿por qué hablar de una antropología de la novela? No es mi propósito acercarme o utilizar los métodos de la etnología literaria, como tampoco pretendo recurrir a la novela como a un documento de apoyo en una estadística sociológica. Mi perspectiva se origina en la práctica del género, en la escritura de novelas que me han planteado problemas de identidad, de movilidad, de vínculo con otros géneros como el arte y la pintura, con otros discursos como la historia, y hasta con la tecnología digital. A esto añado mi experiencia en la pedagogía de la escritura creativa a lo largo de diez

años, que me ha permitido ver también cómo escriben novela los demás y qué ocurre en su aprendizaje o desaprendizaje de vicios y tópicos.

Mi acercamiento a una visión antropológica de la novela trata de entender cómo funciona esta comunidad de la novela, de qué manera circulan sus saberes y técnicas, qué ocurre entre sus autores, sus lectores y la mediación de actores como la crítica y el medio editorial y, por encima de todo, cómo opera la individualidad de un escritor y sus distintas formas de conocimiento e inspiración, de qué modo su imaginario, con toda su mezcla dinámica de racionalidad y de irracionalidad, opera en un artefacto que necesita de ambas cogniciones. En resumen, acercarme a la manera en la que la novela es un artefacto cognitivo para quien la escribe y para quien la lee.

Uno debería preguntarse siempre cómo nace una novela, cómo se lleva a cabo y cómo se lee. *Conrad* observaba que la primera virtud del novelista debería ser la comprensión exacta de los límites que impone la realidad de la propia época sobre las posibilidades de la invención.

La novela, esencialmente, además de ser el género sin reglas, es el género indefinible. *Terry Eagleton*, en su libro *La novela inglesa*, intenta definirla recurriendo a más de veinticinco variantes o tratativas sin llegar a concluir nada, y *Roberto Bolaño*, al referirse a *La orquesta de cristal de Lihn*, dice que sigue viva y que no se atreve a llamarla novela «un pese a saber que si hay que llamarla de alguna manera es la palabra novela la que más se acerca a ese libro misterioso».

En la crisis de la novela lo mejor sería recuperar su condición fundamental de indefinible. Y si lo es, se debe a la multiplicidad de posibilidades que puede incluir en sí misma, a la inclusión de dudas y certezas no excluyentes sino complementarias. No se la puede reducir, como al hombre mismo, a una unidad sustancial que olvide su polifonía o policromía, por recurrir a la conclusión de *Cassirer*. Pero una polifonía y policromías que, volvamos al símil, se abra como abanico pero se mantenga unido.

Entre los atributos de la novela quiero destacar su posibilidad de viaje. Es un género viajero en el más amplio abanico de la palabra. Es traducible, es transnacional, es transhistórica. Es traducible porque una de sus grandes virtudes como género es su versatilidad para ser traducida a otras

lenguas sin tanta pérdida como ocurre con la poesía. Es transnacional: se puede leer lejos de su origen y sin que este importe mayormente. Es transhistórica: se puede leer en épocas distintas y mantiene su fuerza. Los últimos grandes estudios de Tomas Pavel sobre la novela han destacado esta condición legible pese a los cambios del ser humano a lo largo de los siglos, o quizá más bien a lo que permanece en este y hace legibles las novelas, o lo que ellas conservan.

Pero hay un tercer punto que es el problemático. Solo que es un problema que la salva y, al mismo tiempo, la ata a su soporte como libro. Preciso: la ata a su condición analógica y lineal. Aunque los relatos y las tramas admiten la posibilidad de viajar de un soporte a otro, de un idioma a otro, de un tipo de arte a otro, conviene señalar que ese viaje no siempre es posible en la novela, y que cuando no es posible es cuando saltan las alertas de su condición esencial.

Vemos toda la fuerza de la novela cuando nos encontramos con la imposibilidad de volverla transferible a otros soportes o medios narrativos. Lo transmedia tiene serios conflictos con el núcleo de la novela. Porque una novela no es solo la historia que cuenta. No digo que no se hayan hecho conversiones de novelas, pero mientras más grande es la novela la pérdida es mucho mayor y se deben tolerar las pérdidas en la comparación. Y en algunos casos ciertas obras o incluso ciertos autores se resisten a esa conversión. Que García Márquez no permitiera en vida el traslado al cine de Cien años de soledad es todo un acto de declaración de intenciones. Que Kafka se resistiera a poner la imagen de un escarabajo en la primera edición de La metamorfosis también lo es: lo que hay es un hombre acongojado delante de una puerta entreabierta y oscura. Que un autor contemporáneo como Kazuo Ishiguro, luego del éxito cinematográfico sobre su novela Los restos del día, declarase que su novela Los inconsolables no podría llevarse al cine y que, en efecto, no se haya llevado ni puede hacerse a riesgo de perder su tempo lento y sus digresiones y su ruptura con la lógica de lo real, es también una declaración de intenciones. Que Coetzee, en Diario de un mal año, quiebre la lectura en vertical de la página y la fragmente en tres niveles horizontales que necesariamente deben ser leídos porque interactúan entre sí. Todo esto, una serie de resistencias que obligan a la novela a mantenerse como libro, que

convierten en onerosa y destructiva su transacción, es una forma de resistencia que impide su reproductibilidad técnica de última generación, en el sentido que señalaba Walter Benjamin. Es una defensa del aura de la novela. Son novelas no rentables para el mercado, novelas que se resisten a perder su aura intransferible.

Gracias a la industria cultural, y específicamente a la industria editorial, la novela como noción de entretenimiento ha alcanzado cotas altas. No solo por las novelas en sí mismas, sino por el señalamiento «novelesco» de libros que no lo son. Al decir de un libro de crónicas que «lee como una novela», o de un libro de historia que es «tan ameno como una novela», entramos en el uso de la novela como adjetivo, lo novelesco. El crítico italiano Alfonso Berardinelli hace del título de uno de sus libros un verdadero dikta t crítico: «Non incoraggiate il romanzo».

¿Se puede decir esto y al mismo tiempo señalar que la novela vive tiempos críticos? A mi modo de ver no es incompatible: que la palabra novela se remita a su única condición de entretenimiento, de entramado ágil y seductor, significa que se ha producido una reducción de estructura. Porque no es lo mismo lo novelesco que lo novelístico. Bioy Casares dijo en alguna ocasión que lo novelesco pierde a los escritores, preocupados por hacer grandes e impactantes tramas cuando lo mejor de sus novelas podría estar cifrado en sus rethexiones.

Es a lo novelístico a lo que quiero acercarme. La especialización de la novela como entretenimiento es una resta de su espesor cognoscitivo. No implica, por supuesto, dejar a un lado las virtudes de una línea del relato, una historia que se cuenta. No significa que el recurso del folletín, uno de sus atributos esenciales que el siglo XX entronizó, sea algo menospreciable. Una rethexión antropológica acerca de la novela no hace distinciones incompatibles entre sus distintos tipos, clasificándolas en gamas altas o bajas, sino que busca entender los niveles que la conforman. Por lo tanto la novela no deja de tener nunca el recurso de lo novelesco pero no debería perder tampoco la posibilidad de recurrir a lo novelístico, a un pensamiento novelístico.

Allí es donde conviene mirar para superar la crisis de la novela: mirar eso que no se puede transferir. Es allí donde la novela se arriesga y se salva. ¿Y qué es lo que no se puede transferir? Primero, su textura verbal de larga duración.

Segundo, su forma compositiva, la interacción de sus partes orquestadas. Tercero, la posibilidad de rehuir la correspondencia de identidad mimética entre la nacionalidad del autor y el escenario de su novela. Y cuarto, la apuesta por las dudas frente a la certeza.

Creo que este aspecto de la nacionalidad tiene una importancia epistemológica decisiva. Recordemos que en una de las últimas entrevistas a Roberto Bolaño le preguntaron de dónde era: si chileno, mexicano o español. Por provocar pero también por esa ternura de los padres que quieren a todos sus hijos por igual, respondió: soy latinoamericano. Respuesta que dice mucho como puede no decir nada, todavía más cuando el concepto latinoamericano en un contexto literario ha sufrido un descrédito o un abandono notables. ¿Cómo se recibe una novela de un autor latinoamericano? ¿Desde qué certezas se las lee y qué dudas se aplican a ellas? ¿Es un concepto que abre las posibilidades de su recepción o que la cierra y restringe? Decir, como lo hace Bolaño, que no lean en su obra un país sino que lean un continente, es como descentrar las casillas del mapa restrictivo que sigue instrumentalizando la novela. La expectativa de que un novelista o su novela sean leídos como el mensajero o el representante de su país en el extranjero es parte del reduccionismo que vengo acotando. Así las novelas pasar a ser meros informes puestos al día. Y es más lamentable cuando los editores, los críticos y, todavía peor, los mismos escritores quieren cumplir ese papel o se someten a él. Así es como se pierde la novela.

En estos casos se quiere que las novelas cumplan el propósito del entretenimiento y también el aporte de la información y el rendimiento a la mimesis. El problema es que las novelas terminan achatándose en tramas y lenguajes, y su pretensión pedagógica les hace correr el riesgo de perder su esencial ambigüedad. En América Latina las novelas por país son las que conformaron todas las escrituras del retrato directo de lo latinoamericano, desde las novelas realistas de Icaza y Alegría hasta las de Isabel Allende o Luis Sepúlveda. De manera que exceso de entretenimiento y exceso de correspondencia con lo real han significado movimientos en la novela que le han dado continuidad, pero también han hecho bascular su consistencia como género.

Tendríamos luego esa otra vertiente que sería la de la novela de escritura, y que está representada

de manera ejemplar en el discurso del escritor argentino Héctor Libertella en su defensa de la Nueva escritura en Latinoamérica», donde tiene el propósito de sabotear también los dos puntos anteriores cifrado en lo que él llama un proyecto cavernario. Una escritura en la piedra dispuesta a la oscuridad, dispuesta a la no-legibilidad, o mejor dicho, a un altísimo grado de lectura. Este sabotaje perfecto es realmente admirable pero me preocupa en el sentido de que termine siendo esa radical apuesta por el fervor que termina consumiéndose, como las células anarquistas y revolucionarias, a sus propios integrantes. Libertella señalaba a seis autores: Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Manuel Puig, Oswaldo Lam Borghini, Néstor Sánchez y Enrique Lihn con su novela La orquesta de cristal. Libertella tuvo la elegancia de no mencionar ninguno de sus propios libros, y lo hace siendo precisamente él uno de los que estaba llevando al extremo la apuesta en libros que son inhallables hoy en día, o si son hallables, pasa lo que me ocurrió con una novela suya, Memorias de un semidiabla, que encontré, como casi todas las suyas, en librerías de segunda mano, y que tenía una dedicatoria de puño y letra del autor a un conocido editor de Barcelona en la que le decía que a ver si esa novela le interesaba para publicarla en España y hacerla traducir a todas las lenguas de Europa. A la fecha, Libertella sigue sin ninguna edición en España.

Alguna lectura suspicaz podría decir que, respecto a la textura del lenguaje, Bolaño escribía con extrema llaneza en *Los detectives salvajes*, a pesar de esa corollera de tonos y relieves y modulaciones que es *Los detectives salvajes*. Y sí, lamento a veces que haya optado por esa radical llaneza, por esa prosa de deslizamiento rápido, sin rugosidades, sin salientes, pero luego caigo en la cuenta de que hay que ir con cuidado, porque si bien en ese estilo último todo se desliza muy rápido, hay que percatarse de que Bolaño ha inclinado el plano, que todo se desliza en pendiente y cuando nos damos cuenta ya no hay vuelta atrás y no tenemos nada de qué agarrarnos y caemos por una resbaladera al abismo.

De manera que hemos observado tres lados de la escritura y uso de la novela: entretenimiento, mimesis con la realidad, escritura radical. Todas cumplidas y, sin embargo, en muy pocos casos se cumple ese repunte que integre los tres lados y dé volumen y dimensión a la novela. O mejor

dicho, las que han repuntado —y esto no necesariamente significa que la medición de su repunte se dé por éxitos de ventas o grandes premios— lo han hecho porque han planteado un grado de complejidad que no descuida una integración de esos atributos. Y es este elemento, el de la integración, o mejor dicho, el de la multiplicidad, siguiendo uno de los puntos señalados por Italo Calvino en sus Seis apuntes para el próximo milenio, y que siguen marcando los conceptos claves en la transición milenaria de la literatura. Calvino hablaba de varios atributos: levedad, visibilidad, rapidez, exactitud, multiplicidad y consistencia, la última que no llegó a escribir y de la que no sabemos a dónde se dirigía. Pero de los primeros cinco creo que todos pueden ser cumplidos por géneros y soportes distintos de la novela. No así el quinto atributo: multiplicidad.

Este es el eje central de la novela. La multiplicidad. Es aquí donde se cumple la polifonía y policromía de la novela en cuanto libro. Mi aproximación a una antropología de la novela gira en torno a este atributo como rasgo decisivo. La crisis de la novela, en la que siempre vive, hace que se replanteen sus fundamentos y su alcance, su constitución, para saber dónde está el mal, y en ese mal estará vinculado su remedio, como decía Jean Starobinski. Quizá su mal mayor es haber optado por el reduccionismo clasificatorio, por ese etiquetaje que, al supuestamente mostrar la riqueza de la variedad ha conducido a la debilidad de la dispersión. Los subgéneros son más una señal de debilidad que de vigor, es una respuesta clasificatoria para una comercialización que la disminuye. Y parecería que los novelistas han optado por ella por ceder el terreno a la clasificación fácil, que permita un reconocimiento inmediato en lugar del miedo a un reconocimiento tardío, por no saber decir que no a sus editores o a sus agentes o a sus propias expectativas de premios. Comprendo que haya un placer en el reconocimiento de líneas específicas de trabajo, y hasta existe la convicción de que solo en una literatura fuerte se pueden desarrollar subgéneros, como ocurre con el subgénero negro o romántico. Yo no estoy de acuerdo: esas subdivisiones instrumentalizan la novela y la dispersan. La instrumentalizan porque la convierten en un canal de tramas y anécdotas especializadas, y en este sentido es donde, más allá de cierta especificidad cognitiva propia del nivel básico de la escritura, se

la ha reconvertido al cine, a la televisión, a las series o a la crónica periodística. La novela es, así, como un hombre o una mujer que han perdido su personalidad y se convierten en cuerpos compartidos en una orgía de relatos, donde la repetición vuelve uniforme todos los cuerpos y movimientos. Así estaríamos hablando de una pornografía narrativa o novelesca, no de una erótica novelística.

Qué hace el novelista. Hace probablemente lo que hace el caracol del que se burlaba el terrorista Verhovensky: avanza despacio, avanza al margen, avanza quizá en silencio, avanza contra la muerte. Esa presencia decisiva de la muerte, a la que ya no hay complacencia posible, ha sido señalada como fundamento de las grandes novelas de Roberto Bolaño. Es posible. Porque es cierto que el duende sale frente a la posibilidad de la muerte y no frente a la posibilidad del mercado. Resistirlo significa perder todas las prerrogativas del éxito y del reconocimiento, pero a veces, y sobre todo en los tiempos que corren, es una manera vigorosa, a un precio muy alto, para construir novelas con toda su fuerza. Hay que renunciar al mundo que la instrumentaliza, a un mundo que le resta polifonía y policromía, un mundo donde una novela que cambia de narradores o cambia de registros es vista como un entorpecimiento a la legibilidad, cuando es precisamente su fuerza. Juan Emar, como el lento caracol de Verhovensky, escribió en algún momento: «Mi escondite consistía en no publicar, no, no publicar jamás hasta que otros, que yo no conociera, me publicaran sentados en las gradas de mi sepultura». Emar pudo vivir muchos años, Bolaño no. Y aunque no he dedicado estas palabras a un estudio sobre Roberto Bolaño, es cierto, es inevitable, que una parte de su obra ilustra de manera ejemplar la vitalidad de lo múltiple en la gran novela. En Amalfitano recuerda sus encuentros con un farmacéutico de Barcelona. Dice el narrador:

Uno de los empleados era un farmacéutico casi adolescente, extremadamente delgado y de grandes gafas, que por las noches, cuando la farmacia estaba de turno, siempre leía un libro. Una noche Amalfitano le preguntó, por decir algo mientras el joven buscaba en las estanterías, qué libros le gustaban y qué libro era aquel que en ese momento estaba leyendo. El farmacéutico le contestó, sin volverse, que le gustaban

los libros del tipo de *La metamorfosis*, *Bartleby*, *Un corazón simple*, *Un cuento de Navidad* (...) *Y luego le dijo que estaba leyendo Desayuno en Tíxny*, de Capote. (...) resultaba revelador el gusto de este joven farmacéutico ilustrado que prefería claramente, sin discusión, la obra menor a la obra mayor. Escogía *La metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de Navidad* en lugar de *Historia de dos ciudades* o de *El Club Pickwick*. Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Es cogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez.

Aunque nunca fui amigo de Bolaño lo vi un par de veces en Barcelona. Recuerdo una ocasión en especial, en una cena, en la que estaba con Enrique Vila-Matas y un crítico. De pronto, no sé por qué, seguramente por el mismo Bolaño, salió la pregunta de con qué obra de Flaubert nos quedaríamos. El crítico respondió primero y dijo que *Madame Bovary*. No hubo mucho entusiasmo cuando lo dijo. Vila-Matas y Bolaño, entonces, me miraron como si me tocara mi turno o como si me estuvieran robando la billetera y tuviera que sacarla de inmediato. Respondí que *La educación sentimental* de Flaubert. La había leído poco tiempo atrás y me había entusiasmado su absoluto sabotaje de lo novelesco. ¿Por qué?, me preguntaron. Dije que porque era una novela donde no pasaba lo que debería pasar y lo que ocurría, cuando ocurría, ocurría demasiado tarde y cuando ya no importaba. No dije, por supuesto, que me fascinaba el sueño imposible de Kafka de leer *La educación sentimental* de corrido, completa, delante de un auditorio. ¿Y ustedes?, les pregunté. Ya no recuerdo quién respondió primero, si Vila-Matas o Bolaño, pero ambos respondieron con la misma novela: *Bouvard y Pécuchet*. Y quizá respondieron de la misma manera que los personajes de Flaubert:

coincidiendo como dos amigos. No pude decir nada porque no la había leído. Pero al día siguiente fui a ver qué pasaba y entendí. *Bouvard y Pécuchet* es la suma de lo imposible, es el agotamiento de todos los caminos y todos los saberes, es la novela inacabada e inalcanzable.

Aunque he hablado de duda y certeza, creo que esta Cátedra Abierta dedicada a dar un homenaje a Roberto Bolaño es también, inevitablemente, un homenaje al saber de la novela, a las ambiciosas novelas que, como Bolaño ha demostrado, siguen vivas. Quizá pueda interpretarse que crítico a las novelas menores, a las novelas de género. No es así. Ellas, a su manera, siguen nutriendo esa aparición que, de cuando en cuando, sale a la superficie y nos demuestra que la novela es algo más, ese algo inexplicable que demuestra, como advertía Cassirer, que no hay una unidad sustancial en el hombre sino muchos hombres, varias voces, múltiples saberes.

Mairal



Para creerle todo, hasta los sonetos **Presentación de Alejandro Zambra**

A veces pienso que sé de – demasiado sobre Pedro Mairal, porque es mi amigo y porque admiro sus libros. Pero si no lo conociera, si fuera solamente su lector, también pensaría que lo conozco, porque los libros de Mairal provocan una com – plicidad grande y radical. La provocan o no, quiero decir: quienes leen con el ceño frunci – do, quienes leen para ejercer la sospecha, como si enfrentaran no un poema ni una novela sino un expediente, no entran a la obra de Mairal, no entienden su libertad, su silencioso des – parpajo. Mairal escribe porque busca, porque quiere, porque no puede no escribir. Al leerlo no advertimos los aspavientos, las frases para el bronce, los golpes de efecto, y quizás por eso desconcierta: porque no parece que el autor intentara desconcertarnos.

Creo que esto vale tanto para sus novelas como para sus cuentos, crónicas y poemas, aunque en este punto debo hacer una salvedad, o una ad – vertencia, como la que hace Google cuando ponemos «El pornosonetos» y leemos: «El blog que vas a ver puede in – cluir contenido solo apto para adultos». Si somos tan valientes como para hacer clic en «No entiendo y quiero continuar» llegamos a una selección de los tres volúmenes de pornosonetos que Mairal publicó con el seu – dónimo Ramón Paz, confiando, acaso ingenuamente, en que sus amigos bloggers argentinos serían menos botones o –en chi – leno– hocicones. Como fueron otros los amigos de Mairal que le espantaron el seudónimo, no tengo ahora reparos para leerles este soneto que, finalmente, no es tan porno:

Muchas gracias por abuecar
tu casa
y hacerle un rincón tibio al
perro Thaco
que soy por este tiempo medio
opaco
y gracias por la ronda de la
taza
temprana de café por la
guardia
secreta perfumada de tu pelo
donde hundo la tristeza que da
el cielo
celestes despiadado y por tu
vida
hermosa de perfil fumando
oscura
la brasa que ilumina las pitadas
las cosas que dijimos
susurradas
los besos y mi mano y tu
cintura
y espero que muy pronto se
repita
la noche que dormimos
cucharita

Es un soneto perfecto, no sólo
por ese endecasílabo final, tan
valiente y querendón. Pero es
un soneto más softcore que
hardcore. Veamos qué pasa con
el siguiente:

Cogíamos felices cada jueves
los Beatles en tu cuarto
repetían
su nothing's gonna change my
world y hacían
que parecieran fáciles y leves
los días de ese año ese segundo
esa risa esa tarde que ahora
gira
y sé que el estribillo era
mentira
porque todo al final cambió mi
mundo
el viento se llevó todo al carajo
los besos los abrazos los
secretos
y quedaron apenas los sonetos

las fotos del cajón de más
abajo
no pasó tanto tiempo y sin
embargo
ayer cuando te vi seguí de
largo

Me encanta este soneto, que
tampoco es demasiado hardco -
re, por lo que me veo obligado
a leer un tercer soneto, igual -
mente sentimental pero ya
más incorrecto y hot, o como
diría algún personaje de Peter
Capussoto, muy de guacho
poronga.

Dos vidas quiero yo dijo
Fernando
lo dijo con resignación
profunda
una para coger y la segunda
para hacerme la paja
recordando
y yo dijo Gastón quiero un
duplete
tener a dos minitas en mi casa
bucearle el orto oscuro a una
negraza
mientras la rubia puta me hace
un pete
yo quiero una gordita dijo
Lucas
que me quiera y se ría y no me
rompa
que me pida masajes en la
pompa
que me deje fumar todas mis
tucas
y yo no dije nada tuve tos
no dije que en verdad te quiero
a vos

La verdad es que ahora no
tengo la menor idea de cómo
retomar el tono del primer pá -
rrafo, así que mejor ni siquiera
lo intento. Sólo espero que lo
entiendan y quieran continuar.
Quizás, para hacer el link,
habría que imaginar a Mairal

escribiendo estos sonetos
mientras sus editores le pedían
a gritos una novela, porque la
trayectoria de Pedro habla por
sí misma: debutó muy joven, a
los 28 años, con todas las luces
en la cara, cuando obtuvo el
Premio Clarín de Novela por
Una noche con Sabrina Love,
una novela rápida, diverti -
da y medio melancólica que
podríamos entender como la
prehistoria del autor de esos
sonetos o como la prefiguración
de la historia de Mairal, porque
la novela se trata de alguien
a quien le cambia la vida por
ganarse un premio, como le
cambió la vida a Mairal con el
Premio Clarín, aunque el pre -
mio que el protagonista de esa
novela gana no es un prestigio -
so premio de novela sino uno
para pasar una noche con la
estrella porno del momento. La
travesía de un chico de provin -
cia que en el camino a la capital
conoce a gente que le cambiará
la vida, adelanta la travesía de
Mairal en el mundo literario,
por primera vez expuesto a las
grandes ligas, traducido aquí
y allá y hasta adaptado al cine
el año 2000, con Cecilia Roth
como Sabrina Love.

Después de una novela tan
exitosa, a Mairal le tocaba re -
petirla una y otra vez, pero no
quiso, y creo que ahí, en esa
negación, en esa fidelidad a
sus obsesiones, a sus búsque -
das, comienza el Mairal que
conocemos. El que se mueve
por los géneros porque quiere y
como quiere, el que escribe las
novelas inevitables y no las que
debería escribir, el que publica
novelas en verso, el que al edi -
tar un libro de crónicas, en vez
de pedirle el prólogo a algún
amigo canónico se lo pide a su

papá y en vez de encargarle las ilustraciones a alguna de las cuatro millones cuatrocientas mil ilustradoras argentinas de moda, se las pide al Fran, su hijo de once años.

« Si uno diluye un buen poema en un litro de agua consigue un cuento regular» , dice Pedro Mairal en las crónicas de *El equilibrista*, el libro que Ediciones *El Laurel* acaba de publicar en Chile con el título *El subrayador*, y enseguida agrega, sin ironía: « Si uno diluye ese cuento en diez litros de agua, consigue una novela innecesaria». Hay que decir que Mairal ha escrito cuentos formidables y novelas muy necesarias, pero en sus columnas prevalece la mirada del poeta, la mirada que domina todos los libros de Mairal, incluso esos ya célebres sonetos: cierto desdén por el tremendismo, la palabrería, la alharaca. El adjetivo que me viene a la cabeza para describir su tono es *bonhomie*, que el diccionario de los españoles define como *afabilidad, sencillez, bondad y honradez*. Algo de todo eso hay en *El subrayador*, aunque estoy seguro de que Mairal encontraría una palabra menos resbalosa, pues, como dice por ahí, « al final lo que importa es la lengua que usa la gente para escribir en las paredes del baño» .

En los libros de Mairal hay mucho humor, casi siempre de ese que surge sin buscarlo, cuando la escritura, venturosamente, se vuelve un modo de prolongar las conversaciones solitarias. A Mairal se le ocurren poemas en el colectivo y cuentos cuando anda en taxi, y quizás hacia el final de alguna

caminata arma las columnas susurrantes y medio milagrosas de El subrayador, cuyos temas son deliciosamente misceláneos: la paternidad, los demasiados libros, los retos vocacionales, los trajines del amor y la amistad, y sobre todo el deseo de aprender, de pronto, un poco más sobre el mundo. No creo que sea posible aludir a ese libro sin pronunciar, aunque sea a la pasada, la palabra sabiduría.

Yo no diría que Mairal vive para narrar: en algún momento, después de vivir intensa y silenciosamente, después de absorber sin pausas ni prisas el presente, Mairal decide narrar, y lo hace con tanta precisión, tan perfectamente adentrado en la experiencia, que es difícil no creerle. No creerle todo, digo. Hasta los sonetos.

La poesía del hombre invisible Pedro Mairal

En los años noventa yo estudiaba Letras en la universidad, y me escapaba los jueves por la noche, con toda la felicidad del mundo, a un taller literario. Escribir y estudiar Letras, me decía, es como estar loco y estudiar psicología. Son dos cosas distintas. Así que mientras la carrera me formaba como un lector capaz de analizar cosas de otros, yo ejercía mi locura personal en el taller de Grillo della Paolera. Grillo se llamaba Félix pero nadie le decía así. Era Grillo desde su infancia porque se quedaba noches enteras despierto, leyendo. Cuando lo conocí tendría setenta años. Nos escuchaba atento, fumaba su pipa y cuando cada uno terminaba de leer su texto, detrás de una cortina de humo, decía un par de cosas, pocas pero certeras. No era invasivo y dejaba que cada uno creciera en su propia dirección. Te dejaba equivocarte, te daba espacio para eso. Sus mandatos básicos a la hora de escribir eran mostrar sin explicar (el conocido «show, don't tell» norteamericano) y leer poesía. Nos hacía leer mucha poesía, nos hablaba del haiku, de Vallejo, Neruda, Quevedo, Góngora. De vez en cuando deslizaba alguna anécdota de Borges de quien fue amigo.

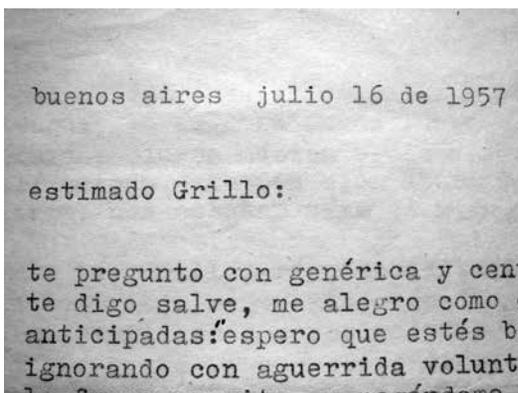
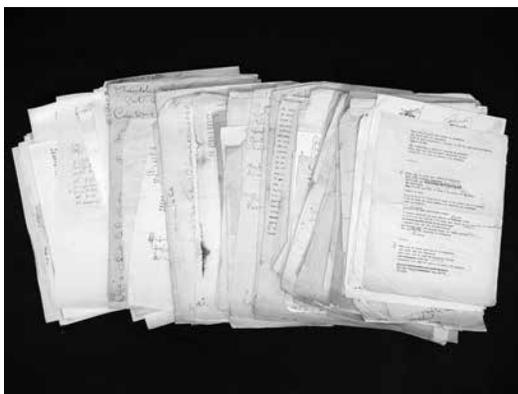
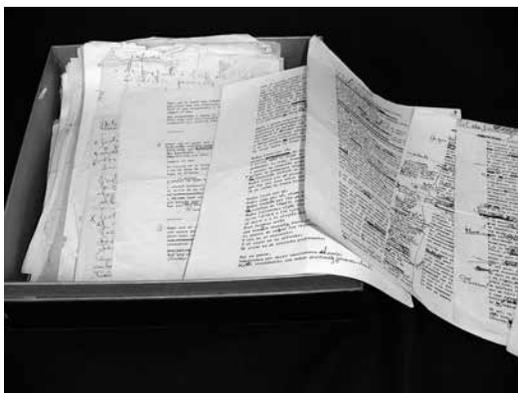
Un verano caí de sorpresa a su casa en la playa, en uno de esos balnearios desolados de la costa atlántica. Su casa era el local de una galería de comercios que había fracasado y ahora se usaba como viviendas. Tenía un cuarto arriba con cocina y dormía abajo en un sótano, con una ventanita que daba al mar. Yo estaba veraneando cerca con mi familia y un día, medio revirado por el viento cruzado de esas playas enormes, se me alargó la caminata y llegué a lo de Grillo sin avisar. En los médanos me topé con una compañera del taller, una chica rubia apenas unos años más grande que yo. «¿Qué hacés acá?» nos preguntamos riéndonos al mismo tiempo. Yo era un ingenuo. Grillo era un demonio. Un hedonista zen, si es que eso no es un oxímoron. Era austero: tenía su departamento de dos ambientes con discos y libros en Buenos Aires, y su local en la playa. Nada más. Lo importante era que Thuyera por ahí la inteligencia, la poesía, la música, las historias, el vino y el buen amor (una vez un amigo ingeniero calculó cuánto vino había sido bebido en ese taller desde los años setenta, y alcanzaba para inundar los dos ambientes con un metro de alto).

Entonces ahí estaba mi amiga, compañera de taller, sorprendida in fraganti en el médano frente a la casa de Grillo. Me agarró de la mano,

me sentó en la arena y me explicó lo evidente: estaban viviendo juntos. Fuimos hasta el local. Ella bajó, Grillo estaba leyendo en la cama. Es cuchié que decía: «Está Pedro arriba. Sabe todo». Fue una indiscreción caer así de sorpresa, y sigue siendo una indiscreción contarlo ahora acá, pero Grillo no se enojó y creo que tampoco se enojaría ahora si estuviera escuchándome. De cierta manera fue liberadora la revelación y ayudó a que se consolidara ese grupo de los jueves. De vuelta en el taller, nos empezamos a quedar hasta tarde hablando, fumando y escuchando discos de Paco de Lucía, Ella Fitzgerald, Joao Gilberto. Grillo a veces contaba de cuando conoció a Faulkner en Nueva York o a Heidegger en Alemania, y como no le creíamos, sacaba cajas con fotos viejas y nos mostraba las pruebas. Ahí estaba parado, junto a ellos, en blanco y negro, en esas fotos de borde troquelado. Faulkner, al parecer, le hizo muchas preguntas sobre alambrados y corrales del campo argentino, ¿cuántos hilos tienen?, ¿cómo se encierran los animales? Grillo no tenía ni idea. Faulkner le dijo: «Yo no soy un escritor, soy un granjero al que le gusta escribir» (I'm not a writer, I'm a farmer who likes writing). Heidegger, en cambio, estuvo al parecer todo el tiempo muy interesado en la traductora que acompañaba a Grillo.

Algunas noches, Grillo sacaba de sus roperos misteriosos unos poemas tipeados a máquina, que según nos contaba eran de un amigo que había muerto. Un tal César Mermet. Tenía ahí guardada, en unas viejas cajas de sombreros, toda la obra inédita de su amigo. Eran papeles y papeles y papeles. Poemas geniales con una voz expansiva, centrífuga, completamente atípica. También había ensayos y cartas a Grillo, cartas desafortunadas, de veinte páginas donde escalaba en espiral las discusiones que habían tenido la noche anterior.

No sé qué hacer con todo eso, decía Grillo, es demasiado, es un trabajo para una universidad. Estaba totalmente sobrepasado por el legado de su amigo. Mermet había escrito durante toda su vida y nunca había querido publicar. Cada vez que Grillo lograba convencerlo de que juntara sus poemas para publicarlos, Mermet se ponía a corregir: modificaba los textos, los ampliaba en ramificaciones y variaciones, algunos se subdividían en dos poemas distintos, reelaboraba temas, volvía a pasar en limpio, volvía a corregir, agregaba poemas nuevos... Era un trabajo infinito. Una



querido grillo:
 este suplemento, escrito
 para interceder discretamente
 rizártelos un mínimo, y
 editar mis poemas (no lo
 intemporal y ahistórica

bs. as.
 martes 3 de agosto de 1965.-
 QUERIDO
 GRILLO:
 no me hubiera atrevido a molestarte
 poco que me has dado generosamente

GRILLO. Hasta que gustes. Ya sabes pues que estoy aquí
 de decirte lo.
 ños a DAGO.
 idos a los tuyos. Me gustaría conocer algún día a MAL
 ta pronto.-
 Tu amigo César

no pesan mis palabras, ni mi silencio, ni soy percibible
 ? Ocurro. Ese es tede.
 me en mi nombre. Pero he decidido no ir a ver al funci
 e me diga que SI que tengo el empleo? Y yo le diga qu
 ña? Es idiota. Para que me diga que está ocupado? I...
 ara el único caso de que las cosas se me pongan tan b
 ye case haré eso, y dejaré como salida final, pedirte
 ña.
 Tu amigo César
 avisame si los venis cuando

especie de crecimiento botánico que de alguna manera él no quería detener con su publicación. Publicarlo era congelar su obra, no dejarla seguir creciendo. Así que nunca publicó.

De a poco, en esos jueves cada vez más trasnochados, nos pusimos a revolver entre los papeles. Lo que encontramos fue impresionante. No conocíamos todavía la cara de Mermet, de hecho quizá en ese momento algunos hasta pensábamos que podía ser el mismo Grillo, pero lo que vimos fue más que una cara, el verdadero rostro de una identidad plasmada en el papel. Porque muchos poemas estaban prolijos, pasados a máquina, pero otros eran jeroglíficos orgánicos, tachaduras, Thechas, añadidos y llamadas que parecían venas, manchas, huellas de una lucha casi física por mejorar cada verso, cada estrofa. Ahí estaba el empeño obsesivo de un hombre por superarse constantemente. Los mapas laberínticos de su batalla personal, íntima. La circulación de su sangre poética. Una voluntad gigante. ¿Qué perseguía Mermet? ¿Dónde quería llegar con ese esfuerzo tan secreto?

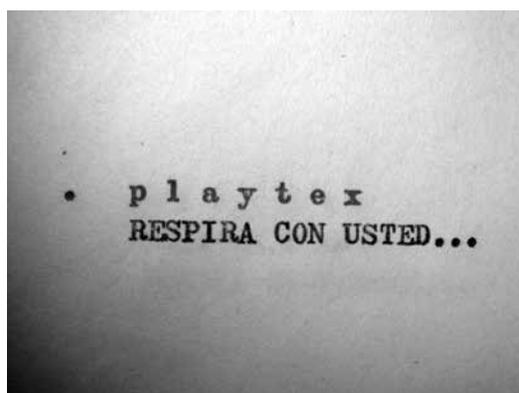
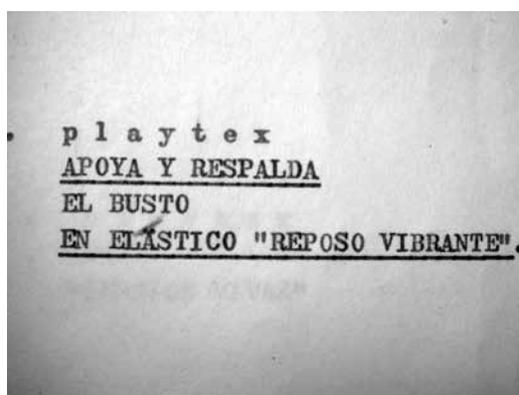
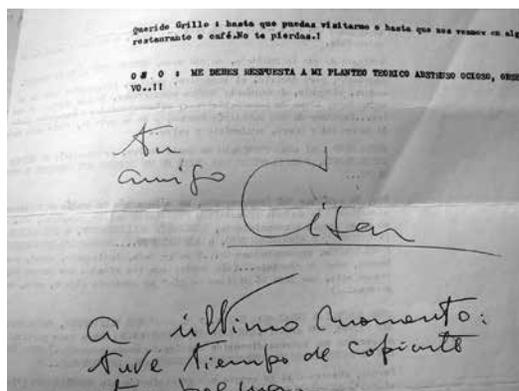
Su único lector había sido Grillo, a quien alguna vez le dijo: «Creo que si vos te murieras yo dejaría de escribir». Pero fue Mermet el que le ganó de mano. A los 56 años lo internaron por una pancreatitis. En sus últimos días en el hospital, le dijo a su mujer: «Déjale todos mis papeles a Grillo». Mermet murió en pleno Mundial. Semanas después la viuda le llevó a Grillo en varias bolsas la obra completa inédita de su amigo. Lo que la viuda no sabía es que ahí estaba el verdadero cuerpo de César Mermet, el cuerpo inmortal, la palabra hacia la cual él se había trascendido. Voy a tratar de probar que no estoy exagerando. Pero empecemos por el principio.

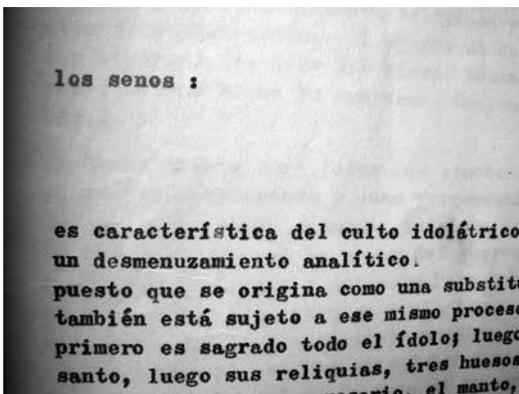
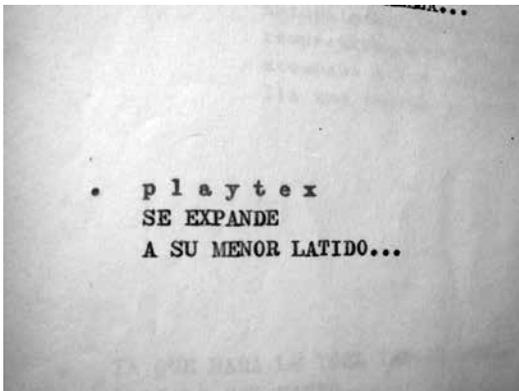
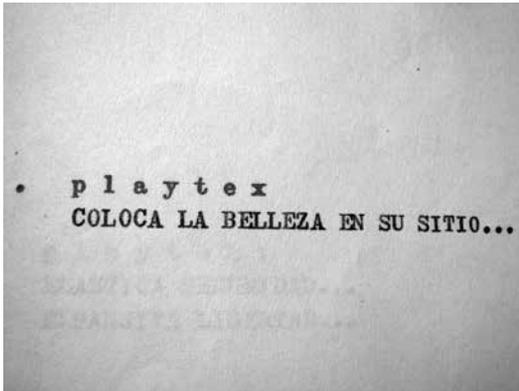
Mermet nació en 1928 en un pueblo agrícola de la provincia de Santa Fe, que se llama Malabrigo. Su padre era ingeniero ferroviario. Eso obligó a la familia a mudarse por distintas ciudades del litoral, lugares inhóspitos, junto a grandes ríos, el agua madre que aparece en toda su obra. Después se mudó a Mendoza, donde conoció a su mujer, con la que tuvo dos hijos. En el año 51 ganó un concurso de poesía con su poemario La lluvia, pero en lugar de usar el monto del premio para publicar el libro, prefirió gastárselo en un viaje a Chile. Fue la única vez en toda su vida que Mermet salió de la Argentina. En Mendoza, en esos años cincuenta, conoció a Grillo, que

trabajaba como asesor en el Ministerio de Cultura. Mermet organizó la Fiesta de la Vendimia y lo hizo a su manera, es decir, más grande que la vida misma. Según el cuento de Grillo, Mermet contrató un circo y montó una especie de son et lumiere gigante en un anfiteatro en la ladera de la montaña. El mismo presentaba, pero solo se oía su vozarrón poetizando el tiempo y el vino mientras entraban a la pista caballos al galope, pasaban carretas cargadas con uvas, cantaba un coro, tocaba una orquesta, entraban bailarines y se iluminaba la precordillera con unos reflectores. Era como un poema geográfico. Cuando terminó, Grillo lo quiso conocer. Se quedaron hablando y tomando vino hasta tarde. Después Grillo lo acompañó hasta la puerta de su casa, pero como querían seguir hablando, Mermet lo acompañó hasta la puerta de la casa de Grillo, y así ida y vuelta varias veces hasta que amaneció.

Eran muy distintos. Grillo el guapo, gran seductor, casanova Mermet sin suerte con las mujeres, gordo, enamorado. Grillo el viajero, hedonista, disfrutando su momento, metido de lleno en la vida Mermet estático, postergándose, ausente, religioso no en un sentido católico sino en ese ir tras la gracia de la negación. Grillo era todo presente, Mermet todo futuro. Grillo creía en la vida Mermet en la palabra. Y discutían, discutían hasta el alba y se respetaban plenamente. Al morir Mermet, Grillo perdió a su interlocutor principal, alguien de su altura para pelear. Fue de la única persona de la que lo escuché decir que extrañaba. No saben lo que lo extraña a veces al gordo Mermet, dijo una noche.

No estoy seguro cuándo fue, en qué año a alguno de los miembros del taller se le ocurrió pasar en limpio un poema de Mermet para tenerlo y mandárselo a los demás por mail. Tampoco me acuerdo si fui yo el primero, o fue otro. Pero sí me acuerdo que poco después estábamos todos pasando los poemas en archivos Word. Vamos seis o siete amigos contagiados por un mismo entusiasmo. Lo que terminó siendo una tarea de cinco años, comenzó así, como sin darnos cuenta. A más de uno nos costó un divorcio. Yo recuerdo haber estado tipeando poemas de Mermet mientras cronometraba las contracciones del nacimiento de mi primer hijo. Tuvimos que organizar el trabajo. Guardar en un mismo folio las distintas versiones de un poema. Algunos tenían hasta once versiones. Lo que resolvimos fue ordenarlos por fecha. Mermet, salvo su





poemario premiado, no había separado su obra en libros. Así que le dimos un orden cronológico, porque él fechaba todo obsesivamente. Fueron engordando las carpetas de manuscritos, se fue armando el rompecabezas de papeles dispersos. Cuando teníamos unas 80 páginas de poesía las imprimíamos en un anillado. Fueron saliendo el tomo I, el tomo II, el tomo III... Llegamos al tomo V y a un sexto tomo con la prosa. Unas mil quinientas páginas de poesía, ensayos y cartas.

Yo me hice experto en descifrar los manuscritos más enmarañados. Nunca en mi vida sentí ese nivel de absorción apasionante con ningún otro trabajo, ni siquiera con mis novelas más largas. Éramos como una secta secreta que des cifraba pergaminos milenarios en pleno trabajo de oficina. En empresas, en estudios jurídicos, en fundaciones psicoanalíticas, aparecía una ventana furtiva de Windows que se cerraba cuando pasaba el jefe. Abajo del memorándum, abajo de la carpeta con planillas de Excel, asomaban los poemas de Mermet con palabras vivas que salían a la luz. Nunca era gratuito en sus anotaciones, nunca ponía algo porque sí, siempre tenía un sentido su búsqueda expresiva y valía la pena armar la trama limpia y ver el resultado final.

Parte de nuestra pasión venía del hecho de ir metiéndonos en la vida de un hombre, su vida entera. Ir viendo cómo se aparecía ante nosotros todo su arco vital a medida que íbamos completando la tarea, desde sus poemas de juventud hasta sus últimos poemas de madurez, pasando por sus mudanzas, hijos, mujeres, trabajos. Mermet no participó del mundillo literario de su época. Su única incursión fue mandar ese primer libro al concurso del año 51, pero en seguida se retiró del ruedo. Tuvo su breve fama como locutor radial en Buenos Aires, pero no quiso figurar en el mundo cultural. Borges dijo de él:

En una de sus cartas, Emily Dickinson dejó escrito que publicar no es parte esencial del destino de un poeta. Nunca sabremos si César Mermet conoció ese hoy escandaloso dictamen, pero su vida lo confirma. Prefería soñar, escribir y corregir eternos borradores. He conversado algunas veces con él. No me dijo que era poeta. Sé que era un curioso lector. Su memoria estaba poblada de versos. Quizá pensara que publicar es resignarse a un texto definitivo. No diré que fue un gran poeta porque, en este caso, el epíteto

disminuye al sustantivo. Diré algo más que diré que fue plenamente un poeta.

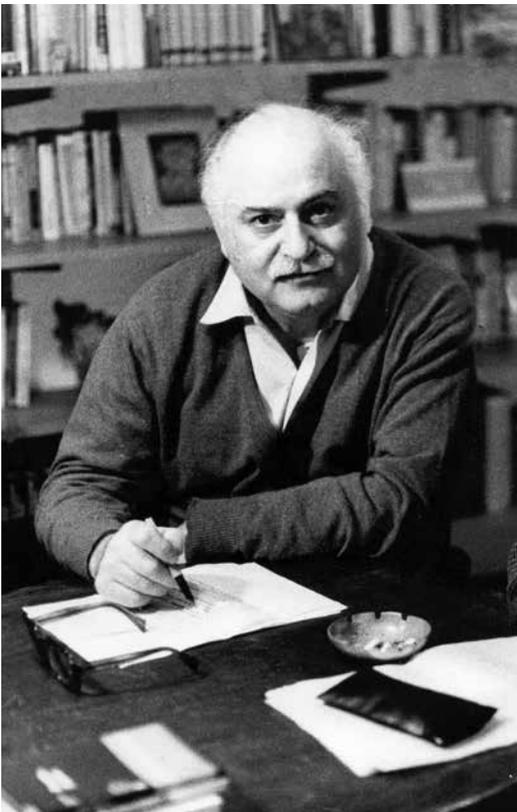
«No me dijo que era poeta»: ahí está Mermet en terno. Probablemente Grillo los juntó a Borges y a Mermet en alguna cena y Mermet habrá hablado de poemas y poetas pero siempre omitiéndose. No se incluía, no quería formar parte. Desde su llegada a Buenos Aires en el '56, trabajó en periodismo y publicidad. Escribía los primeros comerciales que se emitían en vivo en esa época. Mermet hizo la campaña de pomelos Pindapoy, que fueron muy populares tiempo después, pero que al comienzo no los conocía nadie. No se comía pomelos, era una fruta medio exótica, al principio se vendían solo para hacer jugo. Mermet hizo entonces poner la cámara tras un vidrio convexo de televisor y un hombre exprimía un pomelo por la pantalla diciendo: «Pomelos Pindapoy, tienen mucho jugo». Parecía que el líquido chorreaba por las pantallas curvas de los hogares argentinos, la gente llamaba para preguntar si eso no podía dañar el aparato. «Pinda pinda pinda poy, tómelo ya, tómelo hoy». Después aparecía un hombre haciendo un gesto de sembrar la tierra al voleo pero sin tirar nada. Venía otro y le decía: «¿Qué hace? Estoy sembrando pomelos Pindapoy. Pero no tira nada», decía el curioso, y el sembrador le respondía: «Es que son sin semilla».

Entre los papeles encontramos una carpeta que preparó para una campaña de corpiños. Mermet, siempre desmesurado, hizo un informe de ochenta páginas, tomando la iconografía de las tetas desde los murales egipcios, pasando por toda la historia de la humanidad hasta llegar a lo que él definía como la mujer sexy, que surgía en los sesenta. Había además en el informe un análisis exhaustivo de los corpiños de la época, al parecer muy incómodos y rígidos, y al final cerca de cien eslóganes, como por ejemplo:

- Playtex, se expande a su menor latido.
- Playtex, respira con usted.
- Apoya y respalda el busto, en elástico reposo vibrante»...
- Confiere al busto «ensión vivaz»...
- Playtex, pone la belleza en su sitio.

«No que vos llamás amor lo inventamos los tipos como yo para vender medias», dice Don Draper en la serie Mad Men. Ahí estaba Mermet en los sesenta, un Mad Men sudamericano, inventando la belleza femenina.





Grillo contaba que una vez le hizo probar ma-
rihuana después de que a Mermet le entró
curiosidad. Había ido con una novia al departa-
mento de Grillo mientras este estaba en la playa.
Grillo le había pedido que le regara las plantas de
marihuana que tenía en el balcón. Era marzo del
78. Faltaban pocos días para el golpe militar. Con
referencia a la agricultura dice Mermet en una
carta: Cumplido al pie de la letra. Pero he aquí:
el éxito de la operación terminó conspirando con-
tra la salud de los ejemplares. Los vientos fueron
esta temporada muchos y violentos. Y las plantas
están excesivamente altas (talla de hombre), para
unas raíces tan módicas. Están jugosas las hojas,
grosos los tallos, cabeceantes las Thores, fuerte
el verde». Y sigue así durante varias páginas. El
asunto es que a Mermet le dio curiosidad la ma-
rihuana y Grillo le dio de fumar. Al rato Mermet
decía que no le hacía ningún efecto. Grillo le se-
ñaló unas naranjas que había sobre la mesa. Mirá
esa naranja, ¿no la ves así?», Le dijo abriendo las
manos. Y Mermet, que ya venía fumado de cuna,
le contestó con su vozarrón: Es que es así.

Mermet veía lo que se puede llamar el aura
asociativa de las cosas. Como si las cosas tuvie-
ran links, o pelitos que las conectan con muchas
otras cosas y las vuelven enormes, como una
energía vibrante que rodea todo. La naranja en-
tonces es así, es gigante porque en ella está su
presencia natural, su madurez, su viaje desde el
árbol, sus asociaciones afectivas del modo de
comerla en la infancia, su forma geométrica, su
cualidad perecedera, sus ecos en la cultura popu-
lar en canciones y refranes, su gusto, su color, su
origen asiático, su jugo de palabras, con semillas,
pulpa, gajos, naranjos, naranjales...

Mermet vivía en esa dimensión. Por eso sus
poemas se vuelven centrífugos. Empieza a darle
vuelta a las cosas, hasta hacerlas girar y estallar
en el poema.

Van unos fragmentos de su poema «forismos
del micro», escrito en uno de esos momentos en
que se gastaba toda la plata ganada en publicidad
y tenía que volver a viajar en colectivo:

(...)

- No pienses en tu nombre andando en micro.
Distráete del primer pronombre.
Entrégate dócilmente a un nosotros
interpenetrado.

No alimentos excesiva conciencia, cólera,
agravio,
orgullosa pudor, corpuscular soberbia. Fluye.

- Aprende que no hay nada personal en el tor-
mento equitativo.

No te instales ni te instituyas ni te fundes,
indiferente o rígido. Ignórate y Thuye.

- Hay que entrar blando y desprevenido al
micro,
confiado, crédulo, ignorando el día anterior,
memoria y ansiedad y miedo
anónimo y en blanco, entra ofrecido.

- Con tu prójimo inmediato
conjuga tus volúmenes, sus huesos, los
tamaños.
Pero puja. Puja, pero no contiendas.

- Pujando enseña al otro, no tu poder,
sino la necesaria aceptación de todos.

- El destino es lo que importa. El cada cual
llegar,
sin gloria pero sin pena, con sencillez cabal y
cumplida.

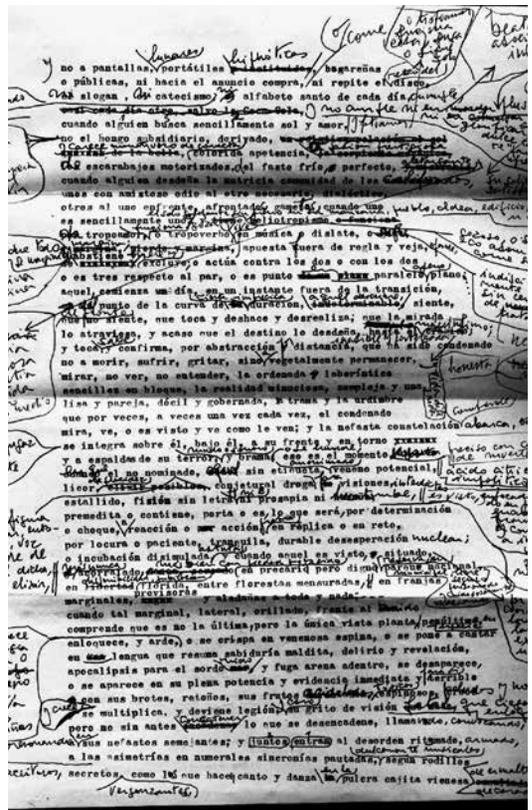
- Milagro es que logremos este mínimo acuerdo,
este modesto pacto
de sufrir juntos, sin desgarrarnos,
redondearnos como rodillos comprensivos,
en entendimiento casi compasivo, en un
micro-amor primario,
en vastos primeros grados del conviviente
amor, digamos.

- Siempre cabe uno más, recuérdalo, cuando te
tiente ser mojón,
clausurante frontera, tope plantado.

El espacio es magnitud modulable por la res-
piración, la buena fe,
y la Thexible renuncia al soy y estoy
cuando el hombre se ignora, es interpenetra-
ble, sábelo.

Donde no cabe uno, caben tres,
y donde todos se aceptan en momentánea
unanidad fraterna,
en efímero amor provisorio, el doble, el triple
cabe

y cabe la reconciliación, en su versión corpó-
rea, por ahora.



y promulgado y visible y audible de un siglo. Expresa lo que deviene, lo que pugna el ser por decir en la persona y en las formas y estilo de una cultura, antes de que cultura y persona consigan objetivarlo.

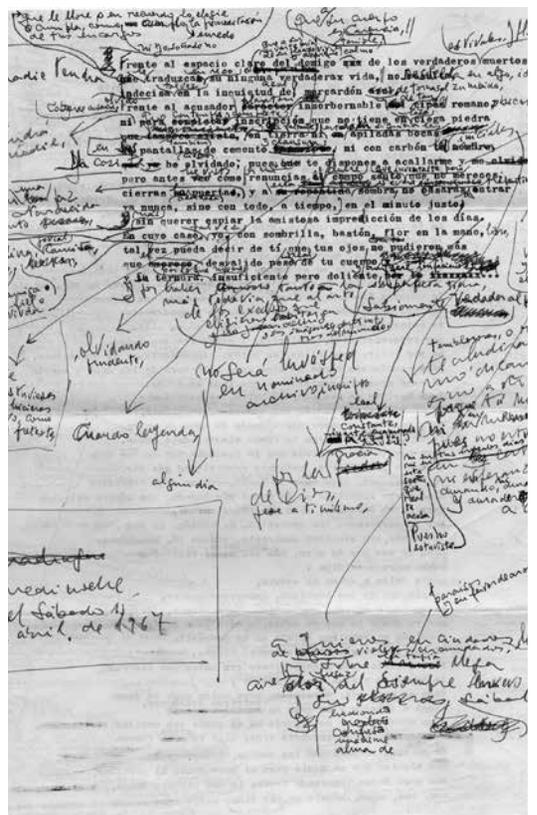
La lengua a la que se entregó Mermet. Aquello en lo que decidió convertirse, a medida que fue transparentándose, ausentándose del mundo. Porque al principio fue una imposibilidad de llegar a una versión definitiva de sus textos lo que lo omitía, pero después ya fue una clara decisión la idea de concentrarse en su escritura y volcarse en la palabra por entero sin pretender nada a cambio: ni reconocimiento, ni lectores, ni aplausos, ni premios, ni publicaciones. Si estaba la lectura de Grillo como puente mínimo de comunicación, le bastaba. Y no escribía para Grillo, digo, lo textos no estaban dirigidos a él, salvo las cartas. Grillo funcionaba como el lector ideal, era de alguna manera todos los lectores.

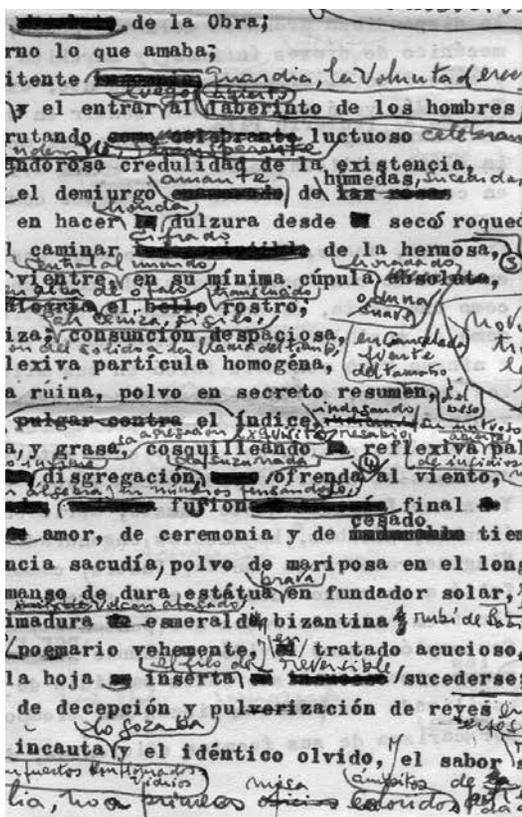
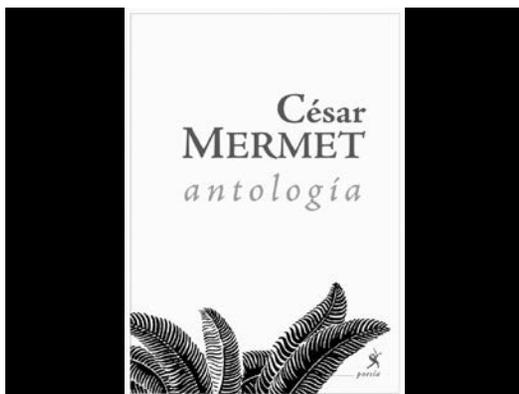
Mermet sentía que no estaba del todo en el mundo. Sabía que estaría algún día presente en su palabra, pero se sentía ausente de su propia vida. «Mira el cielo y verás cómo no estamos», dice en un poema. Los títulos mismos ya dan cuenta de esa idea recurrente: «Maneras de ausencia», «Las fiestas de faltar», «Nosotros los irreales». Le fascinaba faltar, pensar el mundo sin él, disminuir el yo hasta lo diáfano. «Cambié por la palabra, mi vida. Pagué. Hice el trueque», le dice a Grillo en una carta.

En 2005 empezamos a dar a conocer su obra y publicamos una antología. Ahora estamos preparando los distintos tomos de la obra completa. Yo sé que va a ser una tarea para toda la vida. Pero siento que sacar a la luz la poesía de Mermet me justifica mucho más que escribir mis propias cosas. Soy un apóstol de Mermet. Di fondo su palabra.

Grillo murió en 2011. Estaba perfectamente lúcido pero el cuerpo ya no le daba más. Tenía 80 años. «Mismo decidió que no le dieran más aliento por sonda ni más suero. Hacía un año que estaba en cama en su casa. Vinieron de cuidados paliativos del hospital, le hicieron preguntas de rutina: «¿Usted se quiere morir? No, pero no quiero seguir viviendo así» dijo con un hilo de voz. «¿Usted es religioso? No, soy supersticioso»

Yo lo fui a visitar unos días antes de su muerte. No podía hablar pero contestaba con gestos. Te





dejaba estar cinco minutos y podíamos ir de a uno. Me acuerdo que toqué tres temas con él. Cómo iban mis talleres (él me había ayudado mucho dejándome que le copiara el formato de su taller y hasta las consignas), cómo iba la casa que estábamos arreglando con mi mujer en Entre Ríos, y cómo seguía el trabajo de Mermet. Grillo nunca nos pidió que hiciéramos ese trabajo. Nos dejó que nos entregáramos a eso con felicidad. Yo creo que lo alivió que nos repartiéramos el peso de su amigo. Los papeles de Mermet están ahora en mi casa. Los amigos del taller siempre nos seguimos viendo. Tuve una suerte enorme de poder conocerlo a Grillo y también de conocer a través de él a Mermet.

Uno de sus últimos poemas termina así:

Mira el cielo y verás cómo no estamos,
de qué modo llegamos a ser solo el espacio,
donde todo es culminante cumplimiento.
Alza los ojos y ve qué luminosamente falta
la opacidad doliente, gris y vana
de nuestra lucha,
qué ausencia nos exime en lo muy alto,
de dar sombra en el mundo, y nos olvida,
y cómo fiesta y dolor coinciden, exaltados
en esta intensa perfección de luz,
que tantas veces contemplamos juntos,
de tanta amada claridad, caídos.