

---

# Dossier 29

Herbert  
Grasselli  
Kerangal  
Cozarinsky  
Banville  
Guerrero  
Gutierrez

Cátedra Abierta UDP  
en homenaje a Roberto Bolaño 2015/1

---

# Dossier 29

Herbert  
Grasselli  
Kerangal  
Cozarinsky  
Banville  
Guerrero  
Gutierrez

**Cátedra Abierta UDP en  
homenaje a Roberto Bolaño  
2015/1**

**Presentaciones de:**

**Pablo Toro, Julio Quintana, Mauricio Electorat,  
Rafael Gumucio, Arturo Fontaine,  
Juan Pablo Sutherland, Sebastián Schoennenbeck**

Revista Dossier N°29  
Octubre 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

---

# **Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2015/1**

**6**

**Recuerdos de un patio de Frontera**

***Presentación de Pablo Toro***

**8**

**José Revueltas contra los monstruos del bien**

***Julián Herbert***

**16**

**Silvio Grasselli, el cine como recuperación de la lengua**

***Presentación de Julio Quintana***

**18**

**El cine y la publicidad en Italia,  
tres horizontes diferentes**

***Silvio Grasselli***

**25**

**Textura y poética**

***Maylis de Kerangal***

***Conversación con Mauricio Electorat***

**32**

**Edgardo Cozarinsky: el hombre en suspenso**

***Presentación de Rafael Gumucio***

**34**

**Elogio de lo impuro**

***Edgardo Cozarinsky***

**37**

**El narrador tras su Otro**

***John Banville***

***Conversación con Arturo Fontaine***

**43**

**Cuerpo marica y enfermedad en el archivo de la nación**

***Presentación de Juan Pablo Sutherland***

**46**

**Piel de archivo**

***Javier Guerrero***

**60**

**Ricardo Gutiérrez Mouat, un pensador de las orillas**

***Presentación de Sebastián Schoennenbeck***

**63**

**La figura del escritor en Bolaño**

***Ricardo Gutiérrez-Mouat***





revista **Dossier**

EDITADO POR  
**NICANOR PARRA**



Penguin  
Random House  
Grupo Editorial



---

# Herbert



## **Recuerdos de un patio de Frontera** **Presentación de Pablo Toro**

En una entrevista hacia el final de su vida, ante la pregunta sobre cómo definía la realidad, el mexicano José Revueltas respondió que la realidad siempre será un poco más fantástica que la literatura, y que esto siempre será un problema para el escritor. La realidad, dijo Revueltas, casi nunca es verosímil. «Nos burla, nos hace desatinar, porque no se ajusta a las reglas: es el escritor quien debe ponerlas».

En su novela *Canción de tumba*, sobre un escritor y su madre enferma y las complejidades de una relación tan infernal como abocada a la ternura, Julián Herbert urdió un complejo entramado con sus propias reglas, que problematizan el tema de la narración del pasado, la memoria, el yo, la biografía y todas las palabras que usamos para referirnos a esa ficción

llena de trampas y autocomplacencias y ediciones que suele ser nuestra historia personal.

Aquí Herbert establece una continuidad permanente entre el dato duro y lo ficcional, la biografía y la novela, nos lleva y nos retrotrae, ahondando en el «ahora mismo» del pasado, su presente, o en el mecanismo por el cual la memoria se hace presente a través del lenguaje escrito.

Es un juego de espejos que fusiona la autobiografía con la metaficción. Herbert escenifica la tensión entre estos géneros cuando se muestra a sí mismo escribiendo en una pieza de hospital, planificando la novela que estamos leyendo y lamentándose de sus propias limitaciones literarias, evidenciando con ello una concepción de la autobiografía como artificio. La memoria como un

---

constructo que se va creando sobre la marcha. La novela como una pantalla que nos muestra las costuras ficticias del testimonio, y de paso nos recuerda lo ilusorio del esfuerzo por conocer el Pasado con mayúscula.

En esa misma entrevista, José Revueltas decía también que la memoria es lo que uno hace y nadie ha visto, lo que no tiene recuerdo. No somos sino pura memoria y nada más. Y de eso va *Canción de tumba* y de eso trata una parte importante de la obra narrativa y poética de Julián Herbert: del ajuste de cuentas con lo que somos. El viaje accidentado hacia alguna forma de autoaceptación.

Son formas subterráneas de la redención que también se despliegan en los relatos de *Cocaína (Manual de usuario)*, en tono de broma infinita y en otro continente literario, el de la ficción dura, despreocupado de las ataduras de lo verificable. Donde un narrador es capaz de asumir, en un mismo cuento, las voces de Sherlock Holmes, de George Trakl, de Antonio Escohotado, de Adán en medio de la creación, del Ismael de Moby Dick, todos encauzados por una voz jalada y delirante que habla desde algún lugar de Baker Street, mientras prepara otra línea de coca sobre el espejo. También se vuelve, entonces, a la pregunta por la realidad, cuando en el cuento «Pedro Infante y Jimmy Dean están muertos», el narrador, con la ansiedad mortuoria de no tener acceso al polvo blanco cuando lo necesita, concluye lo siguiente: «No hay peor

sobredosis que la realidad. El hombre no soporta demasiada realidad».

Y esto se relaciona, de alguna forma, con México y Chile y una forma muy particular de la mediocridad latinoamericana que nunca estará exenta de comedia negra, como cuando Herbert nos recuerda, con convicción estadística, que en México tres años de burocracia equivalen a dos meses y medio de política concreta. En uno de los momentos más impresentables de la última Teletón, don Francisco le dio sus condolencias al cantante de rancheras Pedro Fernández, por la tragedia que tenía de luto al pueblo mexicano. Por momentos pareció que don Francisco iba a referirse a los estudiantes normalistas asesinados en Iguala, pero sus sentidas palabras eran por la muerte de Chespirito, como si de pronto don Francisco fuera un expositor en la Cátedra Roberto Gómez Bolaños. No es nada nuevo: el olvido siempre está a la vuelta de la esquina. La obra de Herbert sugiere que la memoria, o el intento por construirla, puede ser la única defensa contra la normalización de la violencia y el horror. O como lo puso el mismo José Revueltas: «para nosotros, los mexicanos, no existe el horror: de tal modo estamos acostumbrados a él».

En *Canción de tumba* el viaje individual adquiere un correlato en la pregunta por el país, haciendo manifiesto el contraste entre el discurso oficial y la experiencia del ciudadano común. Herbert dispara contra la noción idealizada de la familia mexicana llamándola una

«exótica píldora publicitaria de chocolate Abuelita» y luego tira el siguiente bombazo: «la única Familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cerceñar cabezas. La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si fuera un montón de piedras».

Pero el México de Herbert también está expresado en minúsculas, en pequeños terruños o en pueblos olvidados, donde se revela el tono ambivalente que pareciera adquirir, tarde o temprano, toda reminiscencia sobre la tierra de origen. Se desprecia la gran construcción de la mentira mexicana oficial, pero también están ahí las escenas de amistad, compañerismo errante, hermandad y resistencia exclusivamente mexicana. Pequeños ritos que son como faros encendidos en el espacio gris y pantanoso de la memoria.

Así nos introducimos en la vasta obra de Herbert, por pasillos inundados de recuerdos que limitan con habitaciones cerradas, en cuyo interior se van guardando trozos y fragmentos de una identidad fronteriza. Una mexicanidad resignada que a veces desemboca en una forma resignada de la belleza, como en el poema «El lugar donde se fríen espárragos», del poemario *Kubla Khan*, donde Herbert nos dice:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Frontera y Olivia Newton-John cantando Xanadú.

Que cada quien contemple el paisaje que le toca.

# **José Revueltas** **contra los** **monstruos del** **bien**

**Julián Herbert**

Me da mucho gusto estar en esta mesa con Pablo Toro, que es uno de mis «brothers», es parte de mi banda chilena, digo yo. Siempre me ha dado mucho gusto venir a Santiago y ver a mis amigos, siempre es padre alojar a la amistad. Les agradezco mucho que estén aquí. Varios de ellos han sido para mí no solo compañeros de viaje, también me han enseñado muchas cosas, me han descubierto mucha literatura y me emociona venir a Chile porque siento que es un reencuentro y me siento como en casa, como parte de la familia. Ya no voy a seguir diciendo cosas sentimentales. Me gustaría comenzar a hablar en esta charla sobre José Revueltas, sobre todo porque tengo muchas cosas que decir y no voy a llegar a ninguna parte, entonces, mejor me apuro para no llegar a ninguna parte.

En algún momento, cuando me invitaron a esta charla, me emocioné por estar en la Universidad Diego Portales porque es una universidad donde están muchos de mis amigos con proyectos extraordinarios. Agradezco el acceso a estos libros maravillosos que publican. Conforme iba avanzando en la planificación de esta conversación, pensé en el título de esta charla, que tiene que ver con un planteamiento técnico de Revueltas: «Realismo dialéctico, realismo simbólico: las reencarnaciones de José Revueltas en la literatura mexicana». Después pensé que, por el mismo espíritu de clase B que hay en algunos

aspectos de la literatura de Revueltas y el apego y cercanía que tengo con el tema de la cultura popular, se me antojaba cambiar el título, pero era muy tarde. Bueno, lo voy a cambiar aquí, y otro posible título de esta charla sería: «José Revueltas contra los monstruos del bien».

¿Qué son los monstruos del bien? Revueltas se refiere a los monstruos del bien hablando del marxismo, del nihilismo, de su época y de muchos aspectos de la izquierda mexicana y soviética de los años treinta y cuarenta. Y los describe pensando en el oxímoron, una figura retórica que Revueltas utiliza todo el tiempo, porque es una figura completamente vinculada con su tradición filosófica, con su preocupación por la dialéctica. La preocupación filosófica de la dialéctica de Revueltas va más allá del marxismo y la estética de Hegel, y constantemente se pone en duda en ese sentido. Cuando habla de los monstruos del bien se refiere a los grandes comisarios de la izquierda que por ese bien mayor de la humanidad, por el triunfo del proletariado, son capaces de cometer una cantidad tremenda de atrocidades. Claro, hay otras figuras que funcionan como monstruos del bien. En el caso de José Revueltas, otros monstruos del bien a los que tuvo que enfrentarse fueron los críticos literarios y, en general, la forma de canonización de la literatura.

México tiene una carencia frente a países como Argentina o Chile que tienen la educación literaria en su corpus de tener escritores raros, y los escritores raros cumplen una misión particular dentro del contexto literario. En México eso es un lenguaje que no podemos traducir. Los escritores solo pueden ser malos o canonizables, y eso genera un hueco cultural muy grande, porque a Revueltas, no hay más remedio que convertirlo en un autor canonizable y tratarlo como un monstruo sagrado de la literatura mexicana, y digamos que su condición de rareza no satisface a ninguno de los críticos. Eso hace que sea un personaje canonizable que todos los críticos patean en el suelo. Creo que esta particularidad de su figura es una de las cosas que más me atraen de Revueltas.

El año pasado presenciamos centenarios muy importantes para la literatura hispanoamericana, el de Nicanor Parra, Julio Cortázar, y en México tuvimos este viaje cómico, mágico, musical, político e ideológico muy interesante en los centenarios de Octavio Paz, Efraín Huerta y José

Revueltas. Sin desmeritar a ninguno de los tres, me parece que hasta la cronología conspiró contra Revueltas, porque Paz nació el 31 de marzo, Efraín Huerta en junio y Revueltas nació en noviembre, entonces a la hora que llegamos al aniversario de Revueltas ya estábamos muy cansados de celebrar la literatura mexicana y no le tocó casi nada. Yo creo que esta lectura podría ser una especie de *after party*, una lectura que es una cruda, una caña, como dicen acá, una lectura en términos de caña, lo cual no me parece mal, tratándose de Revueltas, que es un hombre que bebió hasta morir y, además, lo hizo reivindicando el derecho de un hombre a destruirse con el alcohol, y también en el sentido de una cruda, o caña, acerca de volver a encontrarte con México como país totalmente destruido.

Para hablar de las reencarnaciones de José Revueltas es necesario hablar de sus muertes, y Revueltas tuvo varias muertes. Me parece que es muy impresionante y muy sintomático el modo de morir y de renacer de un escritor mexicano como José Revueltas a lo largo de varias décadas. Tendría que decir que la primera muerte de José Revueltas sucedió en el año 1949, él tenía 35 años y publicó una novela titulada *Los días terrenales*. ¿Qué significa morir en este caso para un hombre de 35 años? Bueno, en primer lugar, José Revueltas provenía de una familia notable para la cultura mexicana, una familia más bien pobre, de provincia, de un pueblito llamado Santiago Papasquiaro en la Sierra de Durango que de algún modo llegó a la ciudad de México a vivir en una colonia más bien pobre, que es una de las colonias de resistencia hasta la fecha en la ciudad de México, la Colonia Doctores. Desde ahí, cuatro miembros de esta familia se convirtieron en un signo para la cultura mexicana: Silvestre Revueltas, como uno de los dos inventores del nacionalismo experimental en la música mexicana; Fermín Revueltas, como un pintor importante del movimiento muralista; Rosaura Revueltas, como una destacada actriz, participó también en Hollywood, y José Revueltas, quien se volvió notorio casi desde los quince años como activista.

José Revueltas fue al reformatorio por primera vez a los quince años detenido por participar en un mitin obrero. A partir de ahí, durante toda su juventud, se distinguió como militante. Fue dos veces a la cárcel Islas Mariás, un penal en una isla en México, que tenía fama de ser muy duro.

Además, fue militante del Partido Comunista muy seriamente hasta que en 1941 publicó su primera novela, *Los muros de agua*, acerca de su estancia en Islas Mariás, en la que empezó a jugar con el oximoron. Hay una escena en un barco en el que los presos tienen un motín y hay una especie de guerra campal con mierda, se empiezan a tirar mierda unos a otros. Esa escena de la novela, a pesar de lo conservadora que pueda ser en su forma, es inédita para la literatura, no solo mexicana, sino latinoamericana en 1941. A partir de ese momento, surge el tema de la literatura revueltiana, es más bien la formulación de la literatura revueltiana, sus personajes siempre van a desenvolverse en dos mundos: uno es el del personaje lumpen, del mantenido por las mujeres, de las prostitutas, el ratero, el ladrón, el homicida, el que está borracho todo el tiempo en la cantina, y por otro lado, el militante obrero, que a lo largo de las novelas no solamente va a subir su postura política, sino que muchos de estos personajes, y a veces el narrador, van a hacer grandes parrafadas ideológicas, planteando una formulación que a la larga va a desembocar en un concepto de Revueltas que es el marxismo cognoscitivo, que es una especie de metafísica marxista muy particular.

Después de publicar esta novela Revueltas entra en una zona que ya empieza a parecerles peligrosa no tanto a los críticos de literatura, sino a sus compañeros militantes. En 1943 publica su segunda novela, *El último humano*, una novela a la que le tengo mucho cariño porque sucede en la región donde vivo. Es la historia de la construcción de una presa y del extensionismo que hacen los militantes para trabajar con los campesinos tras la Reforma Agraria. Es una novela muy amarga, muy pesimista y que termina con la destrucción de un proyecto, no solamente de gobierno, sino también de un proyecto de izquierda. Es la decepción después del gobierno de Lázaro Cárdenas, y Revueltas entra aquí de lleno —después de haber abordado el asunto literario y el lumpen— al tema ideológico y a la construcción de la historia del país. Algo que va a influir mucho en escritores más jóvenes y, me parece a mí —esto es casi una herejía decirlo en México, aprovecho que estoy en Chile—, creo que es una gran influencia para la obra de Carlos Fuentes.

Más adelante Revueltas publica un libro de cuentos que se llama *Dios en la tierra*. Desde mediados de los años cuarenta los críticos comienzan a decir «Revueltas es un gran cuentista,

no es muy buen novelista, pero es un gran cuentista», y este tema se va a convertir en una de las discusiones más significativas de la crítica literaria en México, porque los cuentos de Revueltas tienen mucha menos carga ideológica que sus novelas. Más adelante va a publicar un libro llamado *Dormir en tierra*. Revueltas es un joven militante y escritor establecido. Empieza a establecer un discurso ideológico y muy pronto, en el año 47, los expulsan del Partido Comunista Mexicano. Esta expulsión va a tener una consecuencia: la aparición de *Los días terrenales* en 1949. No solo es la obra de un comunista que ha sido negado por su gremio, es la obra de un crítico que le dice frontalmente al Partido Comunista Mexicano que tiene que tomar una postura frente a los juicios de Moscú de 1938, le dice que un buen comunista debe hacer un examen de conciencia. Y por otra parte, un discurso que ya venía permeando la obra de Revueltas se convierte en frontal, y es la construcción de una retórica muy influenciada por la Biblia. Revueltas se sostiene hasta el último momento, hasta el último de sus días, en todas sus muertes y todas sus reencarnaciones, como un ateo convencido, pero es el escritor que más citas bíblicas utiliza.

Ver el mundo religioso confrontado con el mundo marxista les resulta muy chocante a los líderes del Partido Comunista Mexicano, porque ello pone en evidencia lo que sus críticos han dicho durante una buena cantidad de años, y es que el marxismo y la lucha proletaria se han convertido —o lo fueron siempre en realidad— en una forma de religión laica influenciada por el cristianismo. Ese reconocimiento de Revueltas de la influencia cristiana dentro del marxismo es demasiado para que lo toleren entre los comunistas, y no solo hay una gran presión contra Revueltas, en la prensa lo hacen pedazos, sino que se dictan anatemas desde todos los polos; uno de los anatemas, hasta donde sabemos por su declaración, que más lastimó a Revueltas fue el de Pablo Neruda, que lo llamó existencialista y reaccionario. Revueltas admiraba mucho a Neruda y ese fue un momento difícil para él. Muchos años después se reconciliaron, pero en ese momento fue una confrontación muy dura. El vacío que le hizo el Partido Comunista, los socialistas en general, toda la izquierda, tuvo un efecto fuerte y creo que desastroso en el lugar que ocupa José Revueltas dentro de la literatura latinoamericana. Por una parte porque, como

Revueltas sí tenía esa visión monacal del marxismo, hizo lo que haría un monje, no un militante: se retiró, se retiró a su celda, retiró de la circulación *Los días terrenales*, recogió la edición y ya no se comercializó. Había montado en 1950 una obra en la que él tenía un diálogo semejante con la izquierda que se llama *El cuadrante de la soledad*, que estaba teniendo éxito en carteleras. Le pidió al director que quitara la obra y, por encima de todo eso, guardó silencio de una manera muy impresionante durante todos los años cincuenta. Revueltas publicó un par de relatos, un par de novelitas, una en 1956 y otra en 1957, en las que no me quiero detener porque son dos libros que no tienen ninguna trascendencia para la obra de Revueltas ni para la literatura mexicana. Desde 1949 hasta 1960, no vuelve a publicar un libro que tenga algún impacto en la vida cultural mexicana, no hace grandes declaraciones y se encierra en sí mismo como haría un monje medieval que ha sido castigado por su orden.

¿Qué es lo que hace José Revueltas durante toda esta época? Él dice que por sobre todo se dedicó a estudiar, realmente hizo un examen de conciencia, ideológico, teórico y estético. Pero también, para fortuna nuestra, se dedicó a escribir guiones de cine. La obra de Revueltas de los años cincuenta está en los guiones de muchas películas que siguen siendo de las más importantes y significativas en el cine mexicano. No solía hacer argumentos, se dedicaba a hacer diálogos. Los lectores y directores de cine se dieron cuenta del extraordinario oído que tenía Revueltas para el lenguaje hablado y para la vena de lo popular. Así, desde los años cuarenta, comenzó a escribir, por ejemplo, una película que se llama *La Diosa arrodillada* de Roberto Gavaldón, que tiene unos diálogos espléndidos; todos esos diálogos son de José Revueltas. Escribió también el guión de *La ilusión viaja en tranvía* en 1953, que es una de las películas menores de Luis Buñuel, una película muy linda y muy divertida. Entre estas películas menores, escribió los diálogos de *La palma de tu mano*, también de Roberto Gavaldón en 1950, y es muy notorio el humor porque es una historia de clase media pero muy permeada por el tema de la lucha de clases a través del tono de Revueltas. El protagonista es un estafador, un tipo que se disfraza de adivino, es bien caracterizado como adivino, y le saca de a poco cosas a las señoras de la sociedad; ve la bola de cristal y le saca ahí los trapitos sucios, y luego las chantajea

con los trapitos sucios. En algún momento, consigue una carta comprometedoras en la que una señora le escribe a su amante, la consigue a través de la sirvienta y le dice a esta mujer a la que está chantajeando: «No se olvide, señora, no hay que confiar en los sirvientes, están en relación directa con los poderes sobrenaturales». A pesar de que es una historia de clase media, la reivindicación del lumpen o del pobre está todo el tiempo ahí.

La desaparición de José Revueltas en los años cincuenta tiene un impacto muy importante. ¿Qué sucede en esos años en la literatura mexicana? Justo cuando Revueltas ha sido mandado a un rincón por sus padres comunistas, se publican *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en 1953 y 1955. Octavio Paz publica sus dos libros más importantes hasta ese momento, *Águila o sol* y *La estación violenta* y reúne la primera parte de su obra en *Libertad bajo palabra*. En 1958 aparece *La región más transparente* de Carlos Fuentes, pero además de que aparecen estos hitos literarios, entre los cuales tendría que haber una novela de José Revueltas que nunca llegó, aparece sobre todo el crítico literario que le da forma al canon de la literatura mexicana, Manuel Carvallo, que empieza a escribir de manera semanal crítica literaria y que, además, hace un libro que se llama *Protagonistas de la literatura mexicana*, con entrevistas y ensayos mezclados sobre diecinueve escritores que son el presente de la literatura. Revueltas no figura ahí porque es un escritor que se quedó un poco olvidado en los años cuarenta. En 1960 publica por fin un nuevo libro de cuentos que se llama *Dormir en tierra*, que ha sido muy valorado por la literatura mexicana y que ha tenido una recepción importantísima. Pero por ser un libro de cuentos, en el ámbito de lo editorial, no llega a tener suficiente peso. Además, se desarrolla esta especie tan difundida en el sentido de que Revueltas no es un novelista, es un cuentista, nada más.

El crítico Evodio Escalante hace una apreciación al respecto en su libro de ensayos que le dedicó a Revueltas, donde dice:

El truco es todo menos un truco nuevo, se ensalzan los cuentos de Revueltas para sepultar las novelas en un armario viejo; se declara la perfección de los textos menores para deshacerse de los mayores; sin problemas de culpa. Curiosamente la parte más ambiciosa, totalizante e ideológicamente cargada de la producción

revueltiana está concentrada en sus novelas, y excluirlas para quedarse con los cuentos —por admirables que estos sean— equivale a practicar un corte, una mutilación no solo literaria sino ideológica. Privilegiar los cuentos no es nada más que introducir un bisturí, es practicar una operación perfectamente ideológica bajo títulos no ideológicos. Al pretender servirse de criterios estrictamente literarios, la estilística, la teoría de los géneros, etc., lo que hacen los críticos de la segmentación es pervertir el concepto mismo de la práctica literaria y ponerlo al servicio de las ideas dominantes.

Revueltas va a responder a esto, a esta función crítica de despersonalización ideológica muy rápido. Su libro de cuentos aparece en el 60 y viene toda esta formulación crítica que trata de convencernos de que no es un novelista. En 1961 se reedita su primera novela *Los muros de agua*. La práctica que desarrolla Revueltas para reescribir *Los muros de agua* sin tocarle ni un solo pelo, tal y como está, me parece muy brillante y creo que ha sido muy influyente en la literatura mexicana. Editorial Era reeditó su obra reunida, y lo primero que encontramos es el prólogo en *Los muros de agua*. Es decir, José Revueltas se describe a sí mismo escribiendo un texto que coloca al principio de su obra, aunque lo escribió en 1961, con lo que yo digo que esta reencarnación de José Revueltas es la del hagiógrafo de sí mismo, y lo que hace es automitificarse como escritor. Hay varias demostraciones de que hace esto. La primera es que no solo habla en el libro sobre la muerte de su hermano Silvestre, músico connotado, de quien dice: «El día que iba a leerle la novela recién terminada, que iba a leerle los papeles de *Los muros de agua*, su mujer vino a decirme que Silvestre estaba agonizando». También nos dice que había escrito un libro antes de *Los muros de agua*, una novela que se llamó *El quebranto*, pero que el único manuscrito que tenía desapareció porque alguien le robó una maleta en la estación de trenes de Guadalajara, eso está planteado en el prólogo. Ahora, con esta reedición sabemos que eso es una mentira, que se conserva un manuscrito de *El quebranto*. Revueltas miente a propósito diciendo que perdió su primera novela porque ahí es donde quiere que parta su discurso estilístico. Plantea cómo fue que escribió esta novela, y después de hablar de su silencio, de su largo silencio literario, dice: «Yo me dediqué

durante los años cincuenta a meditar en lo que era el realismo, sobre qué cosa podría realmente ser el realismo como literatura», y entonces dice «así que una de las cosas que hice fue visitar un leproso». En 1955 viaja a Guadalajara a visitar un leproso, y desde ahí le escribe una carta a María Teresa, su esposa, y coloca la carta dentro del prólogo, con lo cual esta carta es una de sus piezas narrativas más impresionantes. Lo que está diciendo es que nunca estuvo realmente en un silencio en los años cincuenta, simplemente no nos dio a leer lo que estaba escribiendo. Pero además, después de hacer eso, escribió un párrafo diciendo que toda esa carta falla estéticamente. Es decir, se recupera a sí mismo como autor, se reinventa y luego dice «pero ese escritor es malo». Cuando está viendo a un grupo de leprosos que van a una función de teatro porque es un día de aniversario, dice:

Ahora mirando a todos juntos me doy cuenta en qué consiste el horror que hay en ellos, el horror que inspiran, simplemente se trata de un horror diferido, un horror a punto de ser, aquí puedo examinar de un modo progresivo el proceso de distorsión de las caras, desde el principio, el comienzo de la monstruosidad hasta la monstruosidad perfecta, hay toda gama, están aquellas, aquellos y aquellas cuya nariz es casi natural, casi humana, luego vienen los que ya la tienen un poco hundida y finalmente aquellos que ya nada más les queda en el rostro una simple, redonda, y carnosa esferita en medio de las mejillas.

En la misma carta analiza lo que está haciendo como narrador: «Me siento como si estuviera robando a los leprosos, sé que más tarde, cuando describa lo que veo hoy, voy a sufrir como en realidad ocurre, pero mientras estoy entre ellos me concentro de un modo absoluto en su observación, sin que sienta compasión, piedad, ni nada». Todavía después de este sobreenálisis que hace del hecho de estar presenciando algo y tratando de construirlo narrativamente, hace una reflexión de la metáfora de la lepra como figura de lo nacional, y dice, en medio de un festival donde todo le parece dantesco:

Quienes organizan este festival han perdido el sentido de las proporciones del horror, creo que para nosotros los mexicanos no existe el

horror, de tal modo estamos acostumbrados a él, nos fascina Coatlicue. Los niños, para jugar, se ponen esas horribles máscaras de hule que, ahora me doy cuenta, no son sino de leprosos. ¿Dónde se puede ver que esto sea un juego y una diversión? Solo entre nosotros. Somos un país increíble de Demonios.

Después de toda esta intensidad truculenta, dice Revueltas al final de la larga cita que es la carta: «Dudo que esa realidad pudiera ser transformada en una ficción literaria convincente, es excesiva y superabundante». Y así, después de haber hecho todo este pathos se destruye a sí mismo en tres frases. A partir de este momento, construye el discurso formal que más discusión ha causado entre los críticos en todo momento. Dice Revueltas en este prólogo que es en realidad su poética:

La realidad debe ser necesariamente ordenada, discriminada, armonizada dentro de una composición sometida a determinados requisitos, pero estos requisitos tampoco son arbitrarios, existen fuera de nosotros, son, digámoslo así, el modo que tiene la realidad de dejarse que la seleccionemos. Dejarse la realidad que la seleccionemos, ¿qué significa? Significa que la realidad tiene un movimiento interno propio que no es ese torbellino que se nos muestra en nuestra apariencia inmediata donde todo parece girar en mil direcciones a la vez, tenemos entonces que saber cuál es la dirección fundamental, a qué punto se dirige y tal dirección será, así, el verdadero movimiento de la realidad, aquel que debe coincidir con la obra literaria. Dicho movimiento interno de la realidad tiene su modo, tiene su método, para decirlo con la palabra exacta, su lado moridor, como dice el pueblo: este lado moridor de la realidad en la que se la aprende, que se le somete, no es otro que su lado dialéctico, donde la realidad obedece a un devenir sujeto a leyes.

Obvio la parte del choque de trenes estilísticos que hay en los pasajes de la carta desde el leproso donde escribió a su mujer y su fuerza narrativa, y el distanciamiento que pone en los dos párrafos siguientes acerca de la realidad y de cómo debe existir una lectura dialéctica de la realidad, y la concepción que hace cuando dice esto: «La realidad tiene su lado moridor, como

dice el pueblo». Primero, la expresión en México es bastante comprensible, pero creo que fuera de México es más difícil de comprender, porque nosotros la usamos coloquialmente y es ese tipo de expresiones que si no te preguntan qué es entiendes qué es, pero si te preguntan, no. Es, el lado moridor, la realidad a punto de desvanecerse, es otra vez la construcción de un oxímoron, la vida como entidad muriente, y me parece extraordinario que José Revueltas, que tenía este bagaje filosófico, utilice una expresión completamente coloquial y popular. La mejor manera de describir qué cosa es el lado moridor de la vida es explicar qué cosas son las canciones de José Alfredo Jiménez. No existe nada más afín al lado moridor de la vida que la forma en que José Alfredo Jiménez concibe sus canciones, yendo siempre hacia dos zonas aparentemente opuestas, a veces con el oxímoron, pero a veces utilizando otras rutas para conciliar elementos completamente distantes y producir imágenes potentes con ellas. La más conocida de estas imágenes tiene que ser: «No tengo trono ni reina ni nadie que me comprenda, pero sigo siendo el rey». Esa es la descripción lírica del lado moridor de la vida. Por supuesto, otra clásica es: «No vale nada la vida, la vida no vale nada, comienza siempre llorando y así llorando se acaba», que significativamente es una cita en el epígrafe de la primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Pero a mí me gusta más una cita menos conocida de José Alfredo Jiménez, que creo que se acerca más a la lectura de Revueltas: «Las distancias apartan las ciudades, las ciudades destruyen las costumbres». Son dos versos que me parecen de una potencia latina.

Así pues, decía, este prólogo podría considerarse una poética de la obra de José Revueltas, y al final del prólogo Revueltas dice que está decidido a construir un realismo materialista y dialéctico. Lo siguiente que hace es escribir el libro *Ensayos sobre un proletariado sin cabeza*, en el que declara la inexistencia del Partido Comunista Mexicano y hace una de las reflexiones más lúcidas acerca de lo latinoamericano. Y es que las revoluciones en Latinoamérica han construido, y él se refiere sobre todo a México, han construido una base social, política, que está lista, el pueblo está listo para la revolución, los líderes no. No existe un discurso de un liderazgo real que organice todas esas fuerzas. Declara la inexistencia del Partido Comunista y por supuesto, vuelven a expulsarlo del Partido Comunista, lo habían aceptado de

regreso de su retiro monacal, pero bueno, vuelven a expulsarlo. Se une al Partido Socialista Obrero y a los cuatro o cinco meses lo expulsan también de ese partido. Se reúne con un grupo de los comunistas más liberales, digamos del país, y funda la Liga Nihilista Espartaco; él convoca, reúne y es uno de los motores principales de la Liga Nihilista Espartaco, de la cual es expulsado dos veces después. En esta circunstancia empieza el proceso hacia la segunda muerte de José Revueltas. Primero, está bastante maltratado por el alcohol, se divorcia, se queda sin casa, vive en casas de amigos, hay un registro exacto de dónde escribió su última novela y está escrita en casas de distintos amigos que lo invitaban a hospedarse dos semanas, tres semanas, y pasa así dos años, hasta que concluye *Los errores*, su última novela.

Si yo dijera que estoy escribiendo una novela que se trata de un padrote, como decimos en México, un proxeneta, o más coloquial, un cabrón, un chulo, si yo les dijera que estoy escribiendo una novela de un padrote que tiene un plan para retirarse de su negocio y este plan consiste en meter a un enano homosexual que está enamorado de él en una maleta para luego llevar esa maleta a la casa de un usurero y dejarla a resguardo, para que en la noche este enano salga de la maleta, le abra la puerta y poder asaltar el lugar, si planteo una cosa así, hacer un cuento o una novela con eso sería estar imitando a Roberto Bolaño, pero ese es el argumento inicial de *Los errores* de José Revueltas, eso y una serie de locuras posteriores como la idea de que los comunistas quieren deshacerse de un comunista que les parece un poco difícil, entonces lo que hacen es planear un ataque a una sede fascista para poder matar a este cuate con una bala perdida. Todo un plan completamente alucinante de cómo hacer un ataque comunista contra los fascistas para matar a un comunista. La novela es desmesurada, simplemente de una dimensión difícil de abarcar, que está relacionada con la nota roja, con la construcción de lo que él llamaba el marxismo cognoscitivo, que empieza a desarrollar por esa época.

*Los errores* llamó mucho la atención en México. Entre abril y diciembre de 1964 se publicaron diez reseñas sobre este libro, y todas iban contra él. Lo acusaron de crear una venganza personal contra el Partido Comunista, de que no sabía escribir, de que no sabía dar recibimiento a una historia cuando justo lo que hacía era tratar de

crear una especie de broma haciendo largas digresiones. Nadie entendió el sentido del humor de la novela, que yo creo que se va volviendo más espectacular con los años, me parece que es sin duda la gran novela de José Revueltas. Es, creo yo, una de las grandes novelas de Latinoamérica, y no pasó nada con ella.

La segunda muerte de José Revueltas fue, y esto no es culpa de nadie, de algún modo una cierta complicidad del Boom latinoamericano. En el momento en que Revueltas publica *Los errores*, están apareciendo novelas como *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad de los perros*, *Juntacadáveres*, *Cien años de soledad*; estos libros, que se integran al Boom inmediatamente y desarrollan esta expresión del Boom, sepultan por completo la novela de Revueltas y el único de estos autores que en algún momento dice que no se explica por qué *Los errores* no figura en ese contexto de la novela latinoamericana es Julio Cortázar. Esta segunda muerte de Revueltas dura poco tiempo porque Revueltas regresa desde otro territorio inesperado. En 1968 los estudiantes mexicanos se levantan y marchan hacia la calle contra la desmesura del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, es una historia que todos sabemos, una tragedia latinoamericana conocida. Antes de la masacre de estudiantes de Tlatelolco José Revueltas se muda a vivir a la Escuela de Letras y se convierte en una de las presencias centrales. Los jóvenes son quienes rescatan a Revueltas y le dan validez política.

Las lecturas que hay en esta etapa son muy encontradas. Luis González da cuenta en un pasaje muy chistoso y muy enemigo de Revueltas que era muy necio y se dormía en un escritorio, que estaba bebiendo todo el tiempo y que ellos decían «debería volver a la Escuela, dile tú...», querían decirle que no bebiera. Revueltas aparece en público con el cabello y barbas larguísimas, era como una especie de santón que les decía que había que ir a Paracho —que es un pueblo donde se fabrican guitarras— para comprar metralletas y traerlas en estuches de guitarras. Trataba de dar discursos sobre el marxismo cognoscitivo al Consejo Nacional de Huelga, y lo corrían de las asambleas porque estaban haciendo cosas pragmáticas, como de dónde iban a sacar lana o qué edificio se iban a tomar. Y dice González que siempre estaba contando historias sobre ángeles, y que decía, por ejemplo, que uno de sus cuentos era que los ángeles bajaban a la tierra y recorrían el mundo pero la gente los trataba muy mal y

regresaban al cielo decepcionados. Entonces Dios le preguntaba a uno de los ángeles «pero, ¿pasó algo bueno?» y el ángel decía «bueno, sí, conocí a un ateo que se llamaba José Revueltas y me hizo esto y esto y esto, y fue maravilloso».

Revueltas confiesa, cuando todos los intelectuales están escondiéndose, que él apoyó a los estudiantes, que fue a dar las conferencias, y la policía se tomó muy en serio la confesión y lo condenaron a dieciséis años de prisión. De vuelta a la cárcel por dos años, escribe un pequeño relato que se titula *El apando*, que es una especie de novela breve o cuento largo. El apando es el lugar de castigo, es una expresión coloquial para referirse a la sala de castigo. La idea del encierro está construida en la novela a partir del hecho de que toda la novela es un solo párrafo. En este momento hay un encuentro estilístico muy curioso entre Revueltas y Octavio Paz. Voy a leer unas frases de *El apando*:

Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono, bien, mono y mono los dos en su jaula, todavía sin desesperación, sin desesperarse del todo, muchos pasos de un extremo a otro, detenidos pero en movimiento, atrapados por la escala zoológica, como si alguien, los demás, la humanidad, cuidadosamente ya no quisiera ocuparse de su asunto.

Todo el primer pasaje se refiere a los guardias, los describe como a monos, y en ese mismo momento Octavio Paz estaba escribiendo *El mono gramático*, donde hay un pasaje que dice así: «Estoy rodeado por monos que saltan de un lado para otro, machos fornidos que se arrastran sin parar y gruñen enseñando los dientes si alguien se les acerca, hembras con las crías tendidas a las tetas». Los dos pasajes son significativamente cercanos, no solamente en su campo semántico sino también en su ritmo, en el estilo de su escritura. Este es el Revueltas que se va a quedar hasta el final, hasta 1976, cuando le dijeron «no te puedes tomar un trago más porque te mueres» y fue y se tomó un trago de vodka. Creo que en realidad tenían razón cuando lo acusaron de ser existencialista, al menos en su relación con el alcohol.

La tercera reencarnación de Revueltas tiene que ver con su relación con los próximos realismos, el realismo simbólico del que en algún momento habla Carlos Fuentes. En 1965, muy

poco tiempo después de que Revueltas haya hecho su discurso acerca del realismo dialéctico y del lado moridor, Carlos Fuentes dice en una entrevista a Manuel Carvallo: «Siempre he creído que toda expresión literaria válida, independientemente de los casilleros en que la alojen, es una expresión de la realidad, naturalista, realista, fantástica, simbólica, crítica, no hay una construcción lógica de la verdadera realidad, tal como se presenta en la vida, por el contrario, es ilógica y solo un esfuerzo intelectual lógico le da a esa realidad una semblanza comprensible. La fantasía es una realidad cotidiana más evidente que la realidad creada». Esto no es más que la idea que dio, en otras palabras, Revueltas sobre la inverosimilitud básica de la realidad tres o cuatro años antes. Esta misma entrevista sigue y sigue con este tema y habla sobre la responsabilidad generacional del autor, etc. Fuentes nunca le da esa condición a José Revueltas, pero incluso las formas de construir sus títulos, algunos de los rasgos de sus personajes me parece que vienen de la primera época de las novelas de José Revueltas.

Una segunda formulación que retrotrae José Revueltas es el infrarrealismo, este movimiento literario en México del que partió Roberto Bolaño para escribir *Los detectives salvajes*. Hay una influencia obvia de la vida en el límite, y su relación es de la construcción de una realidad como vida en el límite. No es una influencia teórica, es una influencia ética y también es una influencia narrativa. La construcción de las ideas entre vida y literatura, y si uno quisiera plantear esto que estoy diciendo, más la idea de especulación como una realidad verificable entre lenguaje, más que encontrarla en los libros de Bolaño y de los infrarrealistas en general, se encuentran en este personaje que Bolaño construyó como Ulises Lima y que está basado en la figura de José Alfredo Zendejas, un escritor que nunca quiso usar su nombre porque dijo que José Alfredo solo podía haber uno, José Alfredo Jiménez, y toda su vida usó el pseudónimo de Mario Santiago Papasquiari. Santiago Papasquiari es el pueblo donde nació Revueltas. Mario Santiago Papasquiari es en sí mismo, como personaje de la literatura mexicana, un homenaje viviente a la figura de José Revueltas.

Más adelante los críticos van a reinterpretar el realismo revueltiano. Uno de ellos es Evodio Escalante, en su libro *José Revueltas: una literatura del lado moridor*, que es un libro basado en los discursos

posestructuralistas, me parece que tiene esta idea inteligente de incorporar a un discurso filosófico una expresión coloquial; después Christopher Domínguez Michael escribirá un ensayo que se llama «Lepra y utopía», que le hace un homenaje un poco a regañadientes, porque se nota que no quiere a Revueltas, se complica muchísimo, tienen dos diferencias centrales: Christopher es abstemio, y en segundo lugar, retirado del Partido Comunista. Entiendo la complicación que le genera la figura de Revueltas, la incomodidad. Sin embargo, desde esa incomodidad, Christopher escribió un ensayo extraordinario en el que hace esta valoración de la analogía con el cristianismo que todo el tiempo está en la obra de Revueltas, la presencia de los ángeles, de la idea de acudir a un leproso y estar cerca de un leproso para construir un discurso estético.

Finalmente Revueltas llega a su cuarta reencarnación en el año 2014, como el hombre del centenario visto por los monstruos del bien. Las revaloraciones críticas me parece que en general no han sido justas, ni la actitud del Estado, ni la confrontación o discusiones que se han dado en algunas revistas. El número que Letras Libres le dedicó, creo que deja mucho que desear, son notas muy apresuradas, y la nota de Christopher, me parece que esta vez, es un poco mezquina. Sin embargo, sí hay dos cosas que sucedieron: una, la reedición de la obra hecha por la editorial Era (una edición preciosa, Marcelo Uribe se lució en este trabajo), y la otra, y sobre todo, que este año se reeditó por fin *Los errores*. Este libro, en la edición del Fondo de Cultura Económica, viene acompañado con un volumen con catorce ensayos lúcidos, serios, de algunos críticos muy importantes, no solo mexicanos. Me parece que es un buen momento para volver a esta novela, rescatarla del olvido.

Mientras leía las críticas o los ensayos sobre la obra de José Revueltas, me di cuenta de que habían dos verbos que se repetían en todos los autores, sin importar su simpatía o rechazo. Empecé a subrayar estos dos verbos, y uno de ellos era «descender». Revueltas era un escritor que siempre descendía, descendía hacia el pueblo, hacia la explicación de sus discursos teóricos. Y el otro verbo era «rectificar». Revueltas siempre estaba dispuesto a reconocer que se había equivocado. Me parece que un escritor que está dispuesto a descender y a rectificar, todavía tiene cosas que enseñarnos.

---

# Grasselli



## **Silvio Grasselli, el cine como recuperación de la lengua** **Presentación de Julio Quintana**

De alguna manera el ser y obra de Grasselli plasman la concepción de las múltiples voces de la que nos habla el filósofo italiano postmoderlista, Gianni Vattimo, quien, refiriéndose a la realidad y a su comunicación, propone que no existe una sola realidad sino que múltiples interpretaciones de la misma.

El profesor Silvio Grasselli, crítico de cine y académico del Departamento de Comunicación y Espectáculo de la Universidad de Roma III, es licenciado en Historia y Crítica del Cine, magíster en Comunicación Pública y doctor en Investigación Cinematográfica. También cineasta, documentalista, director ejecutivo del Festival de Documentales de los Pueblos de Florencia, y experto en investigación y navegación de tecnologías

digitales. Grasselli, en definitiva, emerge como un sujeto comunicacional multifacético, de variadas experticias de construcción de realidad.

Recorriendo la riqueza y diversidad del currículum vitae del profesor Grasselli se perfila su especialidad en el lenguaje de los tiempos actuales, de sociedades que privilegian el espectáculo: las imágenes en movimiento, lo multimedial y las tecnologías digitales.

Y por cierto también está, no podía ser de otra manera, su propia experiencia como documentalista y cineasta de largometrajes. Todo en 35 años de edad... Un ejemplo de la capacidad sensible y creadora que puede desarrollar el ser humano.

Pero lo que le interesa al profesor Grasselli va más allá de la técnica: es el ser humano y su

---

plasmación en la construcción cinematográfica. Probablemente, de ahí su inclinación por el conocimiento de los idiomas como vehículo para explorar el lenguaje y con ello la posibilidad de los seres humanos; en el decir del biólogo chileno Humberto Maturana, de reflexionarse como especie. Porque junto con su lengua natal, el italiano, Silvio Grasselli habla y domina el inglés, el francés, el español y el portugués.

El manejo de estos idiomas le ha permitido comunicar en ellos sus publicaciones, entre las que llama la atención su especial preocupación por la expresión del género, específicamente sus ensayos y entrevistas en inglés, holandés y portugués sobre Heddy Honigmann. Honigmann, esa talentosa documentalista y cineasta holandesa, nacida en Perú y aplaudida por la crítica europea que ha premiado su obra, en varias oportunidades, por la riqueza de la observación de sus personajes y por la belleza de sus imágenes. En el trabajo de investigación del profesor Grasselli está Bertolucci, Petri, Lattuada, Comencini, Bellocchio y Olmi, todos grandes cineastas italianos.

Así como es probable que algunos de estos nombres no sean hoy de dominio público en nuestro país, Silvio Grasselli puede resultar también figura poco conocida en Chile, entre otras razones, por las limitaciones que el movimiento de los mercados y la globalización han definido hegemónicamente para la cultura. Atrás

quedaron los tiempos en que la producción cultural italiana, y particularmente el cine italiano, estaba en los espacios cinematográficos de todo Chile, incluidas las salas rotativas de barrio, que exhibían en una misma jornada un filme de cowboys, uno mexicano y uno europeo, generalmente italiano.

Por eso, no era un hecho excepcional que la ciudadanía chilena, ya fuera acomodada o proletaria, supiera en los años cuarenta-cincuenta de De Sica y su *Ladrón de bicicletas*; o de Visconti y su *Tierra tiembla*. O que en los –sesenta–setenta conociéramos los nombres de Fellini y la genialidad surrealista y psicoanalítica de su *8 y 1/2*; o de Antonioni y «El desierto rojo», con su revolucionaria tesis existencial de que sí es posible no comunicar.

En los años setenta y ochenta, los contradictorios procesos políticos y económicos, locales y mundiales, definieron una interacción social que cerró las puertas a lo que era una valiosa interacción entre pueblos de signos culturales afines. Así perdimos la común unión con la producción cinematográfica italiana, que no alcanzó a ser definitiva gracias al esfuerzo de organizaciones como el Instituto Italiano de Cultura y espacios universitarios como este.

# El cine y la publicidad en Italia, tres horizontes diferentes

## Silvio Grasselli

Después de una breve relación sobre los orígenes del cine y los albores de la publicidad cinematográfica, ahondaré muy sintéticamente en algunos de los pasajes fundamentales de la relación entre cine y publicidad en Italia. Dicha alianza atraviesa tres épocas diferentes marcadas a su vez por tres pasajes reconocibles, que a título personal he llamado «Tres horizontes diferentes».

Son momentos históricos marcados por escenarios económicos, sociales, políticos y culturales convulsionados, lo que repercute tanto en la producción y técnica cinematográfica como en las tendencias estéticas que la acompañan.

Me refiero en particular a la gloriosa era del documental industrial –o *tecnofilm*– antes de la llegada y difusión de la televisión a gran escala; a un fenómeno únicamente italiano, *Carosello* (Carrusel), la primera y más famosa transmisión publicitaria difundida por televisión entre los años cincuenta y setenta; y finalmente a la era de los spots a colores durante las décadas de los ochenta, noventa y del 2000.

Voy a citar, como si fuera una suerte de Virgilio, es decir, un personaje que a través de su obra cruza diversas fases de la historia, al director de cine Ermanno Olmi. Olmi comenzó a trabajar con una cámara al hombro primero como un artesano de la industria del cine, para luego aceptar participar –en el descenso de su carrera– en la gran aventura publicitaria de Carrusel popular.

Por último, ya canonizado internacionalmente, participó en una reciente campaña publicitaria de televisión junto a otros realizadores de renombre.

Como ya es sabido, los estudios cinematográficos sitúan el inicio oficial del cine en la aparición de los hermanos Lumière. No dispongo del tiempo suficiente para ahondar en esto, pero sin duda el suceso de mayor interés con respecto a los hermanos Lumière es que el sentido comercial del cine estaba en el centro de sus objetivos. Tanto así que pocos años después de la histórica proyección parisina en 1895, aparece el primer cortometraje promocional de la historia del cine.

En lo que respecta a Italia, nuestra historia cinematográfica debuta en 1907, año al que se refiere un preciado documento desenterrado por Luigi Michetta Ricci. En este se cuenta cómo la sociedad de producción de cine, Cines, ubicada en Roma cuando todavía el centro de la producción cinematográfica estaba en Torino y Milán, propone a empresas privadas financiar breves documentales que muestren cómo se produce un producto o cómo funciona una determinada industria.

La Cines era y sigue siendo una casa de producción que desde su nacimiento se interesó en los posibles desarrollos del cine como vehículo e instrumento publicitario. En el documento citado se relacionan los fines de *reclame* (publicitarios) y aquellos «educativos» para difundir a través del cinematógrafo el quehacer de las industrias nacionales.

Mientras la palabra «publicidad» queda restringida a los afiches, los documentales publicitarios empiezan a ser comentados en ciertos círculos.

Se presume que estos filmes fueron mostrados en las mejores salas de cine de Roma, Milán, Turín y Nápoles, al menos quinientas veces al año.

Antes del inicio del espectáculo, una proyección luminosa habría indicado el nombre del local, su ubicación y el tipo de producto promocionado en el filme.

Aún no vemos proyecciones de publicidad en pantallas plegables, pero algo similar ocurre en el cine Ambrosio de Turín donde se muestra un film sobre los productos metalúrgicos de origen alemán, Krupps, y la marca de vermú Cinzano (que, como veremos, será el centro de las campañas de Carrusel y de los comerciales televisivos más recientes).

## 1. El cine industrial

A todas luces, nos encontramos frente al germen de lo que, desde los primeros años cincuenta hasta al menos el fin de los setenta, se llamará «cine industrial» o «tecno-film» y que verá el cine –sobre todo el documental– comprometido en la representación cinematográfica del desarrollo industrial de un país como Italia.

El recorrido de Olmi es particularmente útil para ver la evolución del género, dado que empieza a trabajar como director de cine industrial en el 53-54 hasta el 59, con un par de películas terminadas el 61. Es decir, desde los primeros pasos de la televisión en Italia (1954) hasta el establecimiento de Carrusel (que inicia sus transmisiones en 1957).

Ermanno Olmi comienza su carrera desde el corazón mismo de una gran firma industrial productora y distribuidora de energía eléctrica, la ya mítica Edison Volta.

Esta empresa representa las paradojas y las incongruencias de la última industrialización en Italia, su vertiginosa urbanización y boom económico, así como el ocaso del mundo campesino que todavía en los años cincuenta constituía la condición antropológica y el horizonte social y cultural de gran parte del país.

La Edison Volta construía las grandes máquinas e instalaciones para la producción energética y gestionaba sus redes de distribución. Una industria *natural*, por así llamarla, que contenía en su interior, al centro de su actividad, todos los desacuerdos y paradojas de una modernización industrial que todavía invertía estructural y económicamente en una nación, especialmente en algunas áreas rurales y arcaicas.

Trabajador incansable desde su primera juventud, huérfano de un padre obrero que trabajó en la misma empresa toda su vida, Olmi, quien entre otras cosas organiza las faenas de la Edison Volta después de la jornada laboral, un día se encuentra con una cámara de 16 mm, regalo de sus gerentes. Gracias a este hecho, el joven Olmi inicia una autoformación cinematográfica que primero lo convierte en uno de los directores de cine industrial más validados en el medio empresarial, y luego le permite participar del albor del cine italiano, con un primer largometraje muy personal, filmado en la sede de la gran firma eléctrica. *Il tempo si è fermato* (El tiempo se detuvo, 1959) marca el abandono de la filmación institucional por parte de Olmi, que si bien

nunca dejó su carrera como documentalista, debuta oficialmente como autor.

Entre 1953 y 1961 Olmi filma casi únicamente cortometrajes, la mayor parte de ellos a color. No es el único. Varios directores se inician rodando en grandes empresas: Giovanni Cecchinato en la Montecatini y Mario Scolari en Carlo Erba. Por su parte, Alessandro Blasetti dirige en 1953 *Quelli che soffrono per noi* (Los que sufren por nosotros). La industria petroquímica italiana ENI, de Enrico Mattei, muy competitiva entre las grandes superpotencias del rubro, le comisiona a Joris Ivens, maestro holandés del cine –después censurado– filmar *L'Italia non è un paese povero* (Italia no es un país pobre, 1960). Se le pide rodar una historia audiovisual que no solo muestre escenas laborales jamás vistas, sino que además constituya una suerte de nueva épica, incluso una poética.

Al igual que muchos colegas suyos que le prestan servicios cinematográficos a las grandes empresas italianas, Olmi aprovecha este nuevo espacio expresivo todavía libre de cánones y estándares de realización para buscar un estilo personal. Experimenta en el lenguaje cinematográfico con una libertad impensable para la época, pudiendo además usufructuar de los privilegios técnicos de las películas a color. Si bien es cierto que las grandes empresas se preocupan de ratificar su poderío a través de grabaciones estéticamente refinadas e ideológicamente orientadas, le dejan al cineasta la posibilidad de experimentar, explorar y afinar los instrumentos técnicos y sus procesos estéticos.

A diferencia de lo que ocurrirá con la publicidad televisiva y cinematográfica de los años siguientes, muchos autores dejarán el cine industrial para dedicarse a otras cosas sin jamás camuflar de la memoria pública su participación en esta experiencia. Entre los inicios de los cincuenta y el final de los sesenta, el cine industrial crece y se consolida como una producción y un género, tanto así que alrededor de 1960 hay un circuito de salas de proyección y festivales especializados en el tema tales como el Festival del Documental Industrial y Artesanal de Monza y el Festival Internacional del Film Industrial de Turín.

Alrededor de estas realizaciones se reúnen algunos de los intelectuales más reputados de Italia. El mismo Olmi será no solo uno de los nombres más recordados, sino también más

reconocidos y premiados del cine italiano hasta fines de los ochenta. Con él colaboran varios artistas e intelectuales de peso, varios de ellos con carreras literarias. Me refiero a Mario Rigoni Stern, pero también al joven Pier Paolo Pasolini quien escribe para Olmi el guion (leído por el actor Arnaldo Foà) del cortometraje de Edison Volta, *Manon: finestra 2* (1956) y del cortometraje autoproducido *Grigio* (1958). En el primer documental industrial verdaderamente dirigido por Olmi, *La diga del ghiacciaio* así como sus películas sucesivas –*La pattuglia del Passo San Giacomo* o *Le grand barrage*– se reconoce el origen del registro y estilo que caracterizarán toda su filmografía; desde el realismo naturalista a lo fabuloso, de lo microépic a lo testimonial.

En este período, Olmi también descubre los temas más característicos de sus ficciones: el tópico del trabajo, por cierto, pero por sobre todo su dimensión emocional, o bien el trabajador visto como un individuo inmerso en una red de relaciones personales; la observación de la naturaleza como tejido de fenómenos dotados de un sentido propio que trasciende su belleza; la pasión por la reconstrucción de la infancia y de la vida familiar. Por un lado, emerge el *racconto* poético y nostálgico de una sociedad y de una cultura rural en vías de extinción; por otro, el retrato crudo de una sociedad en vías de modernizarse que resiente su pérdida cultural y moral.

Cuando en el invierno de 1958 Olmi sube la cima del Adamello junto a unos pocos hombres y un equipo de rodaje de la Sección de Cine de Edison Volta, se espera que regrese con una filmación industrial. En su lugar, aprovechando no solo la experiencia acumulada sino también las cámaras de cine y los recursos, Olmi produce y filma su primer largometraje de ficción. La película – descendiente directa del film industrial, heredera de su estética y narrativa– es seleccionada en El Festival de Venecia. Olmi explica de esta manera su giro:

Sentía la necesidad de narrar el ambiente, los ruidos, eliminando lo que más pudiera la música que invadía los documentales y los inflaba de retórica. En *Tre fili fino a Milano*, por ejemplo, ya hay voz humana, además de esa del speaker. De este modo llegué a hacer *El tiempo se detuvo* que es, creo, la única película rodada íntegramente en una toma directa.

Si tenemos tiempo, sería interesante ver *Grigio*, el segundo film de Olmi, que nace de su colaboración con Pasolini, una autoproducción del director que de cierto modo abre el camino a lo que después será la *Publicidad del Progreso*, una publicidad con fines sociales producida y regulada por la homónima fundación.

## 2. Carrusel

El 3 de enero de 1954 se inician las transmisiones de la RAI, el único canal nacional de una Italia donde la televisión privada no existirá por al menos otros veinte años. El mismo año se inaugura en Cannes el Primer Festival Internacional de Cine Publicitario, que gana un film italiano. A las 20.50 del 3 de febrero de 1957 sale al aire Carrusel, franja diaria de entretenimiento enteramente constituida de publicidad.

Breve nota etimológica: Carrusel en italiano significa torneo de caballeros, juegos, ejercicios, motores en grupo, así como movimiento vertiginoso, sucesos turbulentos y alternancia de hechos o pensamientos.

Desde los inicios de la RAI, los impuestos específicos pagados por los italianos para sustentar la estructura y programación de la hasta hoy día televisión pública se hicieron poco. Alineándose con el reglamento ya existente que ponía un límite a la publicidad televisiva, la RAI realiza Carrusel. Una de sus primeras preocupaciones tenía relación con implementar una nueva normativa que regulara el sector de la publicidad en la TV. Para ello se crea una agencia de control de cortes publicitarios, SACIS. La SIPRA, a su vez, se preocupa de atraer inversionistas. Las dos agencias siguen activas hoy. El modelo pensado por Carrusel viene ideado por la RAI con el fin de conciliar los intereses de diversos actores, incluidos los del lobby. La prensa, los grandes empresarios, las productoras de cine; todos están interesados en colonizar este nuevo territorio. Carrusel rompe un tabú, abre un horizonte nuevo e inexplorado, accede a una platea de espectadores hasta entonces invisible y protegida por la televisión nacional.

La RAI, empresa estatal en un país gobernado en esos años por la Democracia Cristiana, y por lo tanto caracterizado por una actitud paternalista de la sociedad, interpreta su mandato intentando, no sin cierta hipocresía, por un lado, abrirse al empuje de los inversionistas privados y, por otro, velar para que esta apertura a

los nuevos tiempos de la publicidad se rija por criterios regidos por la moral y las buenas costumbres (estamos hablando de la misma RAI que para combatir la analfabetización de los estratos más pobres, transmitió diariamente un programa de enseñanza de la lengua italiana).

Carrusel debe lidiar con los criterios más rígidos de las agencias publicitarias, productoras de cine e inversionistas que presionan para regular su formato y contenidos. También debe soportar la constante crítica de una escéptica prensa que desconfía de su fulminante popularidad. Mientras tanto, es adulada por los televidentes que no tardan en adoptarla como un referente pop. En todos los hogares italianos se vuelve familiar la misma consigna para ir a acostar a los niños. *Dopo Carosello tutti a nanna* («Después de Carrusel todos a hacer *tuto*»).

El formato original preveía una duración de 64 metros y 26 centímetros sobre una película de 35 mm (la misma que se utilizaba para el cine), es decir, dos minutos y 15 segundos subdivididos en 45 segundos de fragmentos narrativos, dejando los últimos 30 segundos para el mensaje promocional más duro, la repetición del nombre del producto y la transmisión de los cortes por una única sola vez.

A pesar de las estrictas reglas y los costos arbitrarios que sufre sin tregua, Carrusel logra un hito: visibilizar con ingenio y frescura los anuncios publicitarios en la pantalla chica.

En poco tiempo se instaura un nuevo formato de narración televisiva que no solo utiliza los mismos medios de producción que el cine, sino que además le roba guionistas y realizadores consagrados. La relación con el cine es muy fuerte desde la primera hasta su última transmisión, con ciclos de cortos de Carrusel ideados en serie, por lo general de tres a doce sketches.

Vemos, por ejemplo, como uno de los dos responsables artísticos de la marca Carrusel a Luciano Emmer, realizador, documentalista y guionista de cine, célebre por su investigación sobre el cine-arte. Emmer rodó cientos de cortos publicitarios con grandes estrellas de cine como actores y figurantes, entre ellos el mítico Totó.

Otro de los grandes comediantes italianos que aparecen en Carrusel es Alberto Sordi, quien ve en ello una oportunidad para potenciar su carrera y ganar dinero. La agencia Gancia, muy activa hasta los noventa, le pide a Sordi que escriba, dirija e interprete una serie de carruseles

musicales, que sin embargo no consiguen el éxito esperado.

Carrusel se convierte en un laboratorio creativo financiado por empresas privadas y agencias de publicidad. Tanto guionistas como vestuaristas, realizadores y actores, se especializan en el formato del cortometraje aprendiendo a desplegar su máxima libertad artística dentro de sus límites. La censura, más estricta con ellos que con cualquier otro programa, los obliga a tener largas sesiones de *brainstorming* para reemplazar palabras prohibidas como «amante» o «sostén».

Los dos principales géneros del Carrusel clásico, o de su primera década, son la comedia en todas sus variantes, incluso la musical, y la animación. Sin buscarlo, Carrusel marca una etapa fundacional en la historia nacional del cine no solo de dibujos animados, sino de la animación con todas sus posibilidades.

Antes de la llegada de esta franja, el cine de animación se había caracterizado por su factura artesanal. El nacimiento de Carrusel reanima su energía inventiva y productiva llegando incluso a conformarse como una pequeña industria especializada.

Mientras Mussolini instala la industria del cine en Roma, la animación permanece en Milán y Turín, sedes de la publicidad.

Dos de los largometrajes más célebre de entonces, estrenados en 1949, son *La rosa di Bagdad* e *I fratelli Dinamite*. El primero surge de la mente emprendedora del publicista milanés Anton Gino Domenighini, quien intenta competir con Disney planificando en paralelo con la salida del film la comercialización de una serie de *gadgets* (entre los diseñadores se encuentra Cavandoli, nombre destacado en la animación italiana e inventor de la publicidad para la línea de utensilios de cocina Lagostina). El segundo es obra de los hermanos Nino y Toni Pagot, que trabajan asiduamente para Carrusel hasta fines de los setenta. Son ellos los responsables de algunos de los spots animados más famosos de Carrusel, visionarios absolutos sobre la potencialidad del género, su bajo costo de producción y su impacto en el público.

Nace un segundo *star system* de dibujantes dedicados a la animación publicitaria: Di Cavandoli, Bruno Bozzetto (entre los pocos que consiguen tener una filmografía contundente y conocida mundialmente); los hermanos Pagot, que filman una decena de personajes íconos de

Carrusel, tales como el pollito Calimero que promociona un detergente y Roberto y Gino Gavioli con quienes fundan la muy productiva Gamma Film. Al realizador Emanuele Luzzati incluso se le presta para un spot un personaje —el famoso Pulcinella— nacido en el cine.

Si bien son muchos quienes aceptan rodar para Carrusel, la mayoría reconocerá su valor muchos años más tarde. Entre los que rechazan la oferta se encuentran la actriz Anna Magnani, Marcello Mastroianni y el guionista fundador del neorealismo italiano Cesare Zavattini. Zavattini explica así su negativa: «Una vez me ofrecieron rodar una escena para publicitar la marca de un vestido. No quise aceptar, si bien la tentación del dinero y el vestido me atraían» (periódico *Il Giorno*, 2 de enero de 1977).

Hay otras excepciones. Es el caso de Elio Petri, que pocos meses después del estreno de su película de ciencia ficción *La decima vittima* (un verdadero concentrado de gusto pop), en 1965, viene contratado para rodar un Carrusel con el mismo estilo de su película, hoy de culto; o también la célebre serie Carrusel del Gringo, héroe paródico de los *spaghetti western*, en sí una parodia del western clásico norteamericano. La dirección de la producción pertenece a Gamma Film o bien a los hermanos Roberto y Gino Gavioli.

Se dice que a principios de los años setenta, incluso un riguroso comunista como Pier Paolo Pasolini cedió a las sirenas de la publicidad, aunque después el Carrusel de una marca de galletas que tiene de protagonista a su actor fetiche (Ninetto Davoli) fue reivindicado por Giulio Paradisi.

Tal era el aire de misterio que perseguía los set de grabación de Carrusel que nadie sabía a ciencia cierta qué realizadores habían pasado por ahí. Lo cierto es que nadie de renombre andaba vociferando su participación en las filmaciones.

Esto explica por qué ciertos Carrusel de Olmi sean prácticamente desconocidos.

Si estos spots no alcanzaron tanta visibilidad se debe a que Olmi no se traiciona a sí mismo: lejos del tono cómico, se mantiene fiel a sus temas y a su mirada sobre el trabajo, la familia y la naturaleza. En 1971, una selección de Carrusel llega nada menos que al MoMA de Nueva York y, por cierto, el nombre de Olmi figura como una pieza central de este nuevo fenómeno cultural.

Para bien o para mal, Carrusel fue una experiencia única en el mundo. Supo sintonizar

vanguardia publicitaria con un público masivo. Más allá de haber representado el complejo boom económico italiano, recogió, organizó y financió una industria creativa a larga escala por primera vez en la historia.

Tras un año de la irrupción de la televisión privada y un mes antes de la llegada de la transmisión a color, justo cuando la publicidad sumaba tres espacios de transmisión, el 1 de enero de 1977 la célebre franja publicitaria sale al aire por última vez.

En este último episodio aparece un Carrusel difícil de encontrar, filmado por Ermanno Olmi para una marca de té.

### 3. La era moderna de los spots de treinta segundos

Los años ochenta marcan un giro en la historia entre cine y publicidad. Irrumpe la televisión comercial, se abre el tercer Canal RAI, RAI 3, y la publicidad se masifica.

Se concuerda un formato de treinta segundos para interrumpir la programación del palimpsesto, algo que siempre indignó a Federico Fellini cuando veía sus películas cortadas en los canales privados de Berlusconi.

Muchas cosas cambian pero en fondo todo sigue igual, como si la experiencia de Carrusel hubiera constituido un modelo implícito no del todo desechable. Los cineastas italianos no quieren ver sus nombres asociados a la publicidad. A fines de los noventa, Nanni Moretti, conocido por su ortodoxia política y cinéfila, bromea con su alumno Daniele Lucetti parodiando un sketch estilo Carrusel en su película *Aprile* (1998).

En esta nueva era, hay dos campañas publicitarias que resultan de sumo interés.

La primera es la de Lavazza, la más célebre empresa productora de café en Italia. Lavazza siempre tuvo un especial cuidado por los asuntos de la comunicación. El interés data de los tiempos en que Carrusel lanza personajes animados ideados por el gurú de la publicidad de todos los tiempos, Armando Testa: Paulista, Carmensita y el caballero solitario. Todo, hasta aquí, desde las bromas, los perfiles de los personajes, la música, forman parte de la cultura pop italiana.

Una vez que Carrusel jubila, Lavazza comienza su vasta colección de campañas publicitarias para la tele. El primer testimonio publicitario es protagonizado por uno de los actores más famosos y queridos de Italia, Nino Manfredi.

Manfredi es la cara más famosa del café desde 1977 a 1992, a tal punto que mientras rueda *Pinocho* de Luigi Comencini, lleva a su Gepetto al spot.

El formato de los primeros quince años de estos nuevos spots citan a Carrusel: historia inconclusa, episodios con personajes reconocibles, ausencia del mensaje publicitario hasta el final, tono y contenidos consumibles por un público masivo y variado (el público de Carrusel eran en su mayoría niños y dueñas de casa).

En 1995 llega el ciclo que cambia la historia de los spots en la TV: el director Alessandro D'Alatri, formado primero en la publicidad y luego en el cine, dirige al actor cómico Tullio Solenghi y al actor de época Riccardo Garrone, quienes recitan en un paraíso ficticio. Vendrá el turno de otros realizadores, como Salvatore, y de otros comediantes, como la pareja Bonolis y Laurentis, y Enrico Brignano.

Lo que realmente interesa es que la lógica de la estructura del relato de estos spots y los que le siguen después hasta hoy día tienen como referente absoluto a Carrusel y se constituyen como un guiño al cine más que a la televisión.

Vale la pena recorrer algunas campañas. Hay una en particular, obra de D'Alatri, que hizo escuela. Me refiero al de la Sociedad Telefónica, SIP, hoy conocida como Telecom.

La campaña tenía un relato cinematográfico, dividido en episodios, protagonizado por un comediante hasta hace poco ligado a una importante compañía de teatro, Massimo López. Tras la cámara, D'Alatri, superando lo que había hecho en la campaña de Lavazza, usa medios, escenas, tips y elementos estéticos sacados del cine.

La renuncia de D'Alatri y la llegada de otro célebre realizador a la publicidad de Telecom (Daniele Luchetti, quien ya había protagonizado una escena con Moretti), permite que Solenghi y López se reencuentren en lo que en el cine se conoce como *spin off*.

El caso Barilla, una de las marcas de productos alimenticios italianas más famosas en el mundo, refleja la evolución de las costumbres, la cultura y la economía de la comida en Italia. Fellini y Mijalkov filman algunos spots en sus inicios. Fiel a su afán de ser contemporáneo, hace un par de años se inauguró la Barilla Factory, una plataforma creativa con secciones online donde han colaborado realizadores de la talla de Wim Wenders.

A cien años de la fundación de la casa madre y en medio de la crisis petrolífera que motiva una crisis de consumo y una baja de los precios de los alimentos de primera necesidad, Barilla crea la marca Mulino Bianco, especializada en productos horneados (galletas, meriendas). El primer aviso es de 1976 y conserva un estilo Carrusel, mientras que el segundo, un año después, respeta la duración y un formato narrativo estandarizado de la TV.

Mulino Bianco se desarrolla en el plano publicitario, sin nunca transgredir la referencia y exigencia estilística propias del cine, a pesar de los recursos de las agencias (la primera de todas es la de Armando Testa) y el casting (realizadores pero también directores de arte, fotógrafos, músicos).

En 1990 llega el primer giro comercial, gracias a una campaña que se imprime en el imaginario colectivo y cuya dirección está a cargo de Giuseppe Tornatore (premiado con un Oscar): la «famiglia Mulino Bianco» se vuelve una expresión para designar una familia perfecta, ideal, artificial y dulzona.

Se elige como escenario una locación auténtica, con un verdadero molino, dejando atrás el clásico set.

La campaña envejece mal. Después de cuatro años, la sociedad italiana se ha abierto al mundo occidental, en especial a Estados Unidos, y ha entrado en una fase posmoderna.

La solución llega de la mano del indio Tarsem Singh, uno de los realizadores más singulares del mundo, a quien se le encarga un spot ambientado en la ciudad. «La naturaleza en la ciudad» es un interesante intento de reactualizar el imaginario de Mulino Bianco.

A principios de la década del 2000 la marca se la juega por una nueva apuesta. Intenta recuperar lo fabuloso focalizándose en el público infantil. En el 2006, a tres años del estreno de su película más «juvenil» (*Io non ho paura*, basado en la novela de Niccolò Ammaniti), se le pide a Gabriele Salvatore un nuevo spot en esa línea.

El último y más reciente pasaje de la historia del marketing publicitario de Mulino Bianco apuesta por un regreso de profesionales del cine: el spot «Un mundo bueno» es dirigido por Luca Guadagnino y protagonizado por Antonio Banderas.

¿Cómo situar entonces a Ermanno Olmi en esta tercera y última etapa de la historia de la comunicación publicitaria en Italia?

Pues bien, el 2009 el Banco Intesa Sao Paolo de Turín origina el proyecto de comunicación *Per Fiducia*. Con el pasar de los años, acumulará proyectos de distinta naturaleza, involucrando numerosos estudiosos y artistas con el único propósito de contar, cito «las fuerzas positivas y vitales que animan a nuestro país».

El primer proyecto consiste en tres cortometrajes centrados en narrar un aspecto positivo del país, a cargo de tres grandes directores italianos: el joven Paolo Sorrentino, Gabriele Salvatores –otro nombre del cine recurrente en los créditos de la publicidad– y finalmente, Ermanno Olmi. Una vez más, Olmi permanece fiel a sí mismo, a sus intereses más personales contándonos tal como lo hiciera en un episodio de *Tickets*, film tríptico que comparte con Ken Loach y Abbas Kiarostami, la historia de un viaje en tren.

*Traducción de María José Viera-Gallo.*

**Kerangal**



**Textura y poética**

**Maylis  
de Kerangal**

**Conversación  
con Mauricio Electorat**

**Mauricio Electorat:** Maylis, hay algo que primero me llama la atención en tu obra, y es el vínculo entre escritura y materialidad. Si no me equivoco, en tu novela anterior aparece el universo de los clavados, de los chicos que se tiran al agua arriesgando su vida, y ahí hay algo que tiene que ver con una cosa muy material, inmediata: el paso de la tierra al agua, lo submarino, arriesgar la vida, el mar. En otra novela, *Nacimiento de un puente*, todo ocurre y gira en torno a una obra de construcción de una carretera y acá, en esta última novela, *Reparar a los vivos*, tenemos básicamente el universo del trasplante cardiaco, porque se trata justamente de un trasplante cardiaco. En esa materialidad también se encuentra el mar, hay una ola, un corazón y un cerebro, sin duda. Y ya que hay algo muy material en tu escritura, quisiera preguntarte el vínculo entre la escritura y la materialidad en las cosas del mundo.

**Maylis de Kerangal:** Es un agrado estar aquí en Chile. Muchas gracias por su pregunta, es una pregunta que me emociona especialmente. Pienso que en mis libros hay un gesto de documental, hay una investigación que trata de aprender lo cotidiano, pero para mí lo más importante es hacer sentir el poema dentro de la narrativa. Por eso me toca específicamente esa pregunta, que no me la hacen muy a menudo. Por lo general, el lector más bien se apega al tema de la información del libro. Para mí tiene que ver con el lenguaje, todo tiene que ver con la relación con el lenguaje. He tratado de encontrar una escritura de la percepción, completamente filtrada por el cuerpo y por la percepción de los sentidos. Para mí esta escritura, que es básicamente física, nos da un acceso a este primer mundo que es el mundo físico. Para mí el primer mundo no es el mundo de lo intelectual, de lo interior, de la psicología, sino el mundo del contacto con la realidad del sentido: «tengo calor», «tengo frío», «estoy lejos», todas las emociones intelectuales se traducen por estos sentidos. La soledad, por ejemplo, y el deseo, son traducidos por los sentidos. La introspección no es intelectual, son más bien momentos de emoción del cuerpo. Por eso esta escritura tiene para mí algo muy importante, porque es orgánica, hace el vínculo entre el interior y el exterior y me ubica en el mundo.

**ME:** Pienso que lo que dice Maylis es muy justo, es la palabra del autor, por supuesto. Ahora,

haciendo esto que ella dice, despliega un universo que simbólicamente ocupa muchos espacios. Voy a volver sobre ese punto. Declarabas, Maylis, en alguna entrevista: «tengo siempre deseos muy físicos materiales», ¿qué quisiste decir?, ¿cuál es la materialidad en este caso, en *Reparar a los vivos*? Eso me lleva a establecer un vínculo entre los deseos y el deseo, y yo creo que por eso vuelvo al lugar de enunciación. Pero vayamos a lo primero, al origen de la novela, al deseo físico material, ¿cuáles son esos deseos?

**MK:** Lo que quiero decir cuando digo eso, precisamente, es que lo primero que viene no es un sujeto, no me despierto en la mañana pensando «oh, voy a hacer un libro sobre un trasplante cardiaco o sobre la construcción de un puente», no me pasa así. Me digo dónde quiero ubicarme en ese trabajo de escritura de ficción. Las materias son fundamentales, por ejemplo, en *Nacimiento de un puente*, para mí era el libro de lo de afuera, de lo exterior, un libro en que estamos en un paisaje, los brazos descubiertos para trabajar en un libro con mucho ruido, el ruido es la construcción de una obra, un paisaje muy dilatado, la idea de un libro muy colorido, con muchos colores panorámicos como si fuera un cine. En *Reparar a los vivos* quería dar en ese libro una huella de la experiencia, de la muerte que había conocido de alguien que murió. Es un libro que tenía que ser para mí sin luces, una luz blanca, opaca, sin ninguna sombra. Lugares íntimos, confinados, vacíos, oficinas chicas y volver a ubicar estas emociones en un espacio más amplio que la ciudad de Loire, un estuario. La ciudad era de mucho cemento, sin mucha iluminación, espacios que aprietan y más allá de eso algo mucho más cósmico, son deseos que van a catalizar el deseo y el imaginario, el imaginario posible que se moviliza para escribir, y el vínculo con el deseo, los deseos, sensación mágica que atraviesa todos mis textos más allá del deseo sexual en sí. Escribí un libro entero acerca de esa impulsión, trata de la manera en que la juventud vive el deseo de expansión. Es una forma de vitalidad que se siente en los mismos cuerpos y en los espacios.

**ME:** Sí, me acuerdo de un texto que decía: «Escribir es una cuestión de deseo y de hecho cuando escribo se me para», ese texto se estaba refiriendo a un deseo sexual, a que escribir tiene que ver con un deseo, como dice Maylis, de

vitalidad. Es la vitalidad puesta en este despliegue de escritura.

**MK:** Tengo la sensación de que algunas secuencias de libros son para mí escenas sexuales que toman otra forma de narración, como por ejemplo, personajes que están construyendo un puente o que van a trasplantar un corazón. Para mí la escritura es algo que tiene que ver con el deseo completamente.

**ME:** Y sin embargo, al medio de todo eso está la muerte y el amor, porque este libro, *Reparar a los vivos*, trata de un trasplante de corazón. El corazón como víscera fundamental, como lugar de la vida, pero también el cerebro de alguna manera, porque en el libro se sigue de una forma muy cercana e inmediata todo el proceso del trasplante. Está la enferma, los médicos, el momento en que ocurre el trasplante, el momento en que se produce la donación del órgano y el trasplante mismo. Me gustaría saber, Maylis, ¿por qué el corazón?, podría haber sido un trasplante de hígado o un trasplante de médula, etc.

**MK:** Elegí el corazón, como Mauricio acaba de decirlo, porque el corazón tiene un doble estatus, por una parte es un estatus del órgano físico muscular, el que activa la sangre, es una pompa que hace circular la vida. El corazón como símbolo es muy fuerte ya que la cultura, y sobre todo el cristianismo, han construido el corazón como lugar de los sentimientos, de las aflicciones, el lugar del amor en nuestro cuerpo. Además de todo, la palabra «corazón» tiene diferentes ocurrencias en nuestro lenguaje, es una palabra que siempre vuelve en nuestro lenguaje, significa el amor, el coraje, un término muy central en nuestra cultura. He conseguido el corazón de Simon, el joven del libro, en ese doble estatus, lo físico y el estatus de contenido, una caja. A diferencia de la caja negra de los aviones, por ejemplo, la caja negra de nuestro cuerpo no contiene todos los archivos de nuestra vida sentimental. En este doble estatuto pensé que la ficción era posible.

**ME:** Hay varias cosas que llaman la atención ahí y que interpelan al lector. El corazón claramente es todo lo que dice Maylis, pero también es un cuerpo agonizante que está muriendo y que revive gracias a otro corazón. Esto nos lleva a dos cosas, dos planos simbólicos: por un lado,

los que hacen posible ese trasplante, los que van a ocuparse de trasplantar, es decir, sacar el corazón de una persona muerta y ponérselo a una persona viva y esa es gente que está muy descrita en la novela y que tiene unas competencias y unos conocimientos científicos precisos, técnicos, etc. Hay toda una investigación, una documentación sobre el tema en el libro. Eso por una parte, y por otra, obviamente el asunto de dar, hay ahí una donación, algo que tiene que ver con dar un corazón a otro, no es poca cosa. Me gustaría que Maylis se pudiera expresar con respecto a esto.

**MK:** Tomé una opción muy fuerte para escribir este libro, ubicarme en el lugar del que dona, mirar detrás del trasplante, en el ángulo muerto del trasplante donde estamos reparando a los vivos. Yo quise ir más allá de eso, detrás del trasplante, detrás de eso está la muerte y está la donación. Esta situación es un acto que para mí no tiene equivalente en el mundo contemporáneo, porque en la historia que estoy contando el joven Simon tiene diecinueve años, hace surf, tiene salidas extraordinariamente físicas dentro de la obra. Luego, al volver de una sesión de surf, muere sin dejar consigna, no pensó en qué pasaría si muriera, qué sería de su cuerpo o de sus órganos. Los padres se juntan alrededor del cuerpo y se les va a pedir un consentimiento, la autorización. Hay que entender algo muy importante, cuando digo que esto no tiene equivalente en el mundo contemporáneo es porque el que dona está muerto, no puede aceptar donar, y el que recibe la donación no puede no recibir, si no recibe muere. La palabra donación es una palabra escogida y utilizada para llevar a la gente a donar, porque mucha gente que espera por esa donación de órganos está en peligro si no llega la donación. Sería más bien un momento en el que podemos hacer algo extraordinario, desprivatizar el cuerpo en un mundo contemporáneo donde hay una privatización constante. En ese lugar, en ese tiempo, existe un momento de desprivatización increíble. Eso me toca específicamente, un claro oscuro muy especial que une al individuo a la comunidad. Un cuerpo privado que vamos a devolver a la comunidad para ir a reparar otros cuerpos vivos. Esto hace preguntarse acerca de las representaciones antropológicas que tenemos acerca de nuestro cuerpo, de la muerte, de nuestras creencias y de

las relaciones que establecemos entre individuos y el lenguaje que va a llevar todo eso.

**ME:** Hay un aspecto que manifiestan tus textos, que es justamente el del plano poético y un plano simbólico muy fuerte de la escritura que todos estos temas movilizan, y otro aspecto que es el aspecto propiamente de la documentación, que es efectivamente muy acuciosa, muy precisa, hay también una especie de voluntad de precisión. Al lector no se le escapa esa pregunta, ¿cómo organizas esa investigación?

**MK:** Para mí lo fundamental es la precisión, yo considero que la precisión es la ética del texto. No tiene sentido escribir sobre el trasplante si no hay ningún objetivo de precisión. En ese momento la escritura se vuelve un proceso hacia el conocimiento, un conocimiento subjetivo, que se va construyendo dentro de la ficción, pero que es el conocimiento de un proceso igual. La precisión es la tensión máxima que yo trabajo. Despliego un protocolo de trabajo que toma una dimensión de investigación, de búsqueda, voy hacia los lugares. Por ejemplo, fui a la Agencia de la Biomedicina a encontrarme con gente que trabaja en un trasplante, también fui al hospital que aparece en el libro para asistir a un trasplante cardíaco. En cuanto pongo el ticket de metro para ir al hospital, ya estoy en el proceso literario. La investigación se va tejiendo en el proceso literario, todo va junto, todo se va tejiendo al mismo tiempo, la investigación y la escritura. Para este libro conocí a un joven, que es como Thomas Rémige, un personaje del libro, que es coordinador de trasplante y conversé mucho con él. Lo más importante para mí al escribir una novela no es replicar lo real ni hacer mimesis de lo real. Estas experiencias que vivo en la vida real para escribir el libro son materias que toman en mi trabajo un estatuto literario. Por ejemplo, cuando uno se va disfrazando en un quirófano uno encuentra un lugar con técnicas, conectamos con el lenguaje, un léxico, porque me interesa mucho que ese léxico es un léxico técnico que nunca es materia literaria, que es considerado como material muy bajo dentro de nuestro lenguaje, básico. A esa parte básica del lenguaje quiero darle una dignidad literaria. Por eso las palabras técnicas se incorporan a las frases de la novela, para quizás guardar la dimensión poética del poema.

**ME:** Dicen que la escritura poética es extremadamente cercana. A ella le preguntan si es médico y efectivamente no lo es. Un médico nunca escribiría así, creo yo. A no ser que fuera un médico, y además un muy buen escritor. Esto me provoca una cuestión que es de la poesía hacia el conocimiento, tú hablas de eso. Yo diría que si tuviese que resumir de alguna manera el texto de Maylis es un poco eso. Hay un movimiento desde la poesía, desde esa materialidad de la palabra hacia un conocimiento que tiene que ver con una reformulación del mundo en un aspecto crucial como este. O sea, poesía para conocer.

**MK:** Yo pienso que en esa búsqueda de escritura, en mi deseo de escribir se articula además un deseo para conocer. Cuando quise escribir sobre el puente no tenía idea sobre nada relacionado con la construcción de un puente, del cemento, fabricación, etcétera, no sabía nada de eso. Cuando escribo sobre el trasplante de Simon, casi no había estado en un hospital, en fin. No tengo herramientas. La epopeya del texto es una caminata hacia algo que voy a conocer. No escribo a partir de algo que ya conozco o de experiencias vividas, escribo hacia algo que el lenguaje puede ir a buscar, es una forma de conocimiento. En mi ideal literario, mi ideal de escritura, lo que me gusta es que se escuche, dentro de una narración contemporánea, una escritura muy clara en el mundo contemporáneo, en el mundo de hoy día, y es que se escuche el poema arcaico, un tiempo en que la literatura no existía como libro pero sí como canto, el poema como un canto. Es una idea.

**ME:** Bueno, como ustedes ahora pueden ver, ella habla de poema, no habla de novela, cuando habla de su escritura se expresa como una pintora, como una novelista con mucha imagen,. Ella está muy cerca de ese lugar de enunciación, de ese saber decir al mundo que se acerca al del poeta, al. Si es que existe esa distinción tan nítida entre narrador y poeta, probablemente las novelas de Maylis nos están demostrando que hoy en día la novela es totalmente híbrida.

**MK:** Gracias.

**ME:** Lo que me gusta hacer en estos casos es compartir un extracto de la novela para

interiorizarnos con lo que estamos hablando. Esta es la primera parte, muy fuerte, de la novela *Reparar a los vivos*.

Lo que es el corazón de Simon Limbres, ese corazón humano, desde que se aceleró su cadencia en el instante de nacer cuando otros corazones se aceleraban a la par, saludando el evento, lo que es ese corazón, lo que lo hizo brincar, vomitar, engordar, danzar liviano como una pluma o pesar como una piedra, lo que lo aturdió, lo que lo hizo derretirse: el amor; lo que es el corazón de Simon Limbres, lo que filtró, registró, archivó, caja negra de un cuerpo de veinte años, no lo sabe nadie con exactitud; solo una imagen en movimiento, creada por ultrasonidos, podría emitir su eco, mostrar su alegría que dilata y su tristeza que encoge. Solo el papel calibrado de un encefalograma desenrollado desde el comienzo podría fijar su forma, describir su desgaste y su esfuerzo, la emoción que desata, la energía prodigada para comprimirse unas cien mil veces al día y hacer circular hasta cinco litros de sangre cada minuto, sí, solo esa línea podría relatarlo, perfilar su vida, una vida de flujo y reflujo, de compuertas y válvulas, de pulsaciones, pero el corazón de Simon Limbres, ese corazón humano, él, se sustrae a las máquinas, nadie podría pretender conocerlo, y aquella noche, noche sin estrellas, mientras caía una helada impresionante sobre el Pays de Caux, mientras un oleaje sin reflejos rodaba a lo largo de los acantilados, mientras la meseta continental retrocedía, desvelando estrías geológicas, emitía el ritmo regular de un órgano en reposo, de un músculo que se recarga lentamente —un pulso tal vez inferior a las cincuenta pulsaciones por minuto— cuando sonó la alarma de un móvil al pie de una cama estrecha y el eco de un sónar que inscribía en palotes luminosos en la pantalla táctil las cifras 05:50, y cuando de repente todo se precipitó.

De esa escritura estamos hablando, de ahí todas estas preguntas y conversación sobre este texto, porque uno habla de texto, no de aire, la escritura es extremadamente material y esta, en particular.

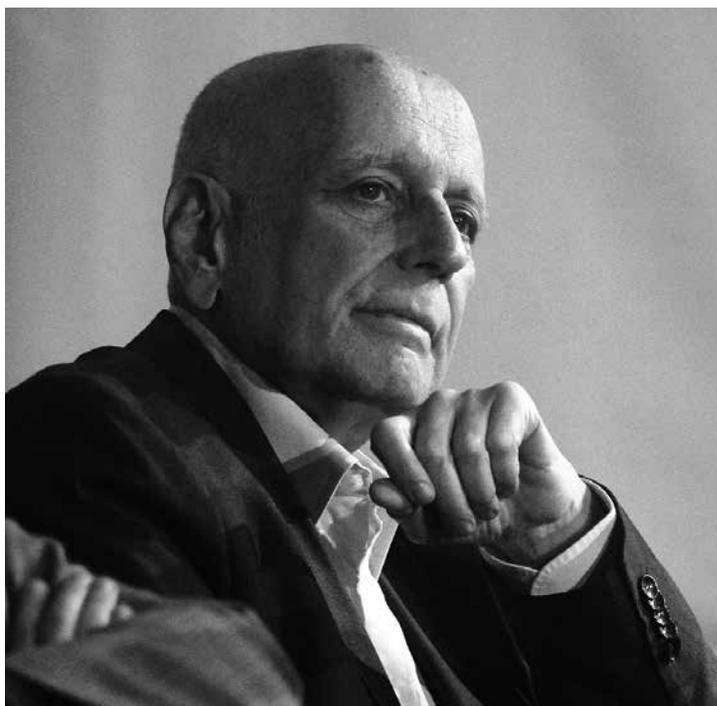
**MK:** *Merci beaucoup.*





---

# Cozarinsky



## **Edgardo Cozarinsky: el hombre en suspense**

**Presentación de  
Rafael Gumucio**

Hablando alguna vez de la complicada política haitiana, un embajador argentino del que no recuerdo el nombre sintió con una claridad extraña que entendía perfectamente el meandro de partidos y líderes locales. «Es igual a la argentina –dijo–. El peronismo», dijo, como si esa palabra explicara muchas más cosas de las que nosotros pudiéramos comprender. Aún sabiendo que él era declaradamente peronista, dudo que quisiera enaltecer el peronismo al compararlo con la política haitiana, habitada por el fantasma de Papa Doc, una figura tan persistente, tan poderosa como la de Perón, pero mucho más abiertamente siniestra.

Recorriendo Buenos Aires ese paralelo se me hizo evidente. Los quioscos rebozan allá de muertos con poderes especiales: Borges, el Che, Eva,

Perón, Gardel. Los cementerios están en el centro de la ciudad, y cada cierto tiempo algunos aventureros roban de allí brazos, piernas, dentaduras enteras. Puerto Príncipe se me apareció de pronto como el otro extremo de una misma paleta: Buenos Aires, la ciudad que se enorgullece de ser blanca y que es en el fondo de sus palmeras El Caribe; Puerto Príncipe, que se enorgullece de ser negra y es el lugar donde Robespierre y Napoleón son aún posibles de imaginar. Dos ciudades habitadas por un mismo fantasma, el fantasma del París donde habita Edgardo Cozarinsky, autor de *Vudú urbano*, el libro que supo ver ese hilo invisible, ese animismo recóndito que explica mejor Buenos Aires que su cristianismo desvanecido o que el pretendido escepticismo ilustrado de su elite, mucho antes

---

que aquel embajador argentino o yo mismo.

Antes que nadie y mejor que nadie, Cozarinsky comprendió que Buenos Aires era una ciudad caníbal que se devoraba a sí misma. Quizás porque vive en París, cada vez que filma Buenos Aires encuentra en ella la gran ciudad latinoamericana que los chilenos, enamorados de la idea de tener algo parecido a Europa cerca, no somos capaces de ver. Los cines de barrio y el tráfico del centro, el papel picado de las manifestaciones y los pasillos barrocos de las casas de los grandes señores o de los comerciantes anónimos, tienen ese abandono siempre joven, ese naufragio que uno podría llamar adolescencia de la que no somos capaces de salir. Cozarinsky tampoco sale de esas edades del todo. Vive en una ciudad anciana quizás para mantenerse joven, para estar de paso, de una manera que solo aparenta ser inconstante. Porque en el fondo del espejo o de un vidrio de un bar, los personajes se encuentran con la silueta de lo que pudieron ser y no serán. Condenados a viajar de ida y vuelta al país de los muertos.

Cozarinsky entendió de manera altamente intuitiva que en un país de inmigrantes la vida siempre está en otra parte. El vudú floreció en Haití justamente por eso, porque en el mismo barco de esclavos dormían tribus de enemigos, porque atadas a la misma cadena sudaban gentes que no tenían ningún otro otro lenguaje en común que el de no estar en su hogar. La África del vudú poco o nada tiene que

ver con el continente africano. El París o el Nueva York que Cozarinsky absorbió sin restricciones en los cines de barrio no era ni París ni Nueva York. Israel no era ni siquiera un proyecto y Europa del Este, de la que venían sus padres, era algo que había borrar también. Quedaba Argentina, como un barco que no navega nunca del todo ni encalla nunca del todo en ningún puerto. Había que inventarse una historia, contar historias en la sala de máquinas de la nave. Había que leer y escuchar a Borges, Bioy o Silvina Ocampo, que parecían seguros de pertenecer a un país que se desmembraba ante sus propios ojos. Había una dirección hacia donde ir: Sur, como la revista. Había muchas cosas de las que Cozarinsky fue parte, pero de las que supo también separarse para que no lo habitaran del todo. Porque el sacerdote vudú no puede tener del todo una casa, ni puede tener del todo una familia, porque su rol es hablar con los que no están, hacer de puente con lo que no se ve y que siempre está aquí. Su rol no es habitar el mundo sino dejarse habitar por el mundo.

Ese ha sido el ejercicio al que se ha abocado toda la vida Cozarinsky. Quizás por eso, en una generación que se aboca al análisis del discurso, él se dedicó a la parte más vital suya, a la más persistente, a la menos honrosa: el chisme. Evitó luego una seria carrera académica auspiciada por la sombra de Roland Barthes, para dedicarse a un trabajo imposible, hacer cine de autor latinoamericano en Europa. Tengo la impresión, sin conocerlo aún, que lo que

guió esa elección fue justamente el tener que lidiar con la parte más terrible del negocio del cine: los horarios, los caprichos, las deudas, los actores. Supongo que hay en alguien que ha elegido tan radicalmente vivir apartado de las obligaciones del país, la edad o la ideología, un deseo de mezclarse en el mundo a través de la creación de historias, es decir, de personas. Solo cuando estuvo seguro de querer hacer eso, se acercó a la novela y al ensayo, a esa vida de escritor que le estaba reservada de entrada y que evitó quizás por eso mismo, por el miedo a acomodarse en una identidad, en una profesión, en un profesionalismo. Ese temor, tan escaso en una literatura tan gremial como la nuestra, es lo que le da la radical frescura a esos libros que vienen de otra parte, de otra época.

Como con Germán Marín en Chile, los libros de Cozarinsky llegan sin tiempo, corregidos por los años de silencio o distracción, gratuitos como todo lo que ya no tiene contemporáneo. Son libros que el autor más que escribir pareciera estar leyendo, o recordando tal vez, comentando desde una distancia perfecta, la de una juventud que no se va del todo pero que ya no tiene la obligación de parecer joven. Es algo que estaba de alguna forma profetizado en el título de su película *Puntos suspensivos*. Por sobre los países, las distintas disciplinas, las generaciones, Cozarinsky ha quedado suspendido, como esos tres puntos que suelen callar nombres, infidencias, palabras mal sonantes, secretos que el lector tiene como tarea rellenar...

# Elogio de lo impuro Edgardo Cozarinsky

Empiezo por anticipar mis conclusiones. No voy a fingir que llegué a ellas al final de esta exposición. Están en mí desde el principio. Si prefieren, las llamaré premisas. Espero que no las consideren prejuicios.

Lo puro es esterilidad. Es muerte.

No sé qué es la poesía pura, pero si lo que así llaman vive, vive gracias a las impurezas que viven en ella.

El arte puro, la raza pura: otros objetos de desconfianza, si no de odio. La gente más linda es la mestiza, la que en inglés llaman de «sangre mezclada» (*mixed blood*).

Y ahora, la literatura.

¿Puede aplicarse alguna idea de pureza al género novelesco? ¿Puede la novela ser algo puro?

Hace un siglo, deseando dejar un monumento para su posteridad, Henry James redactó prólogos para la reedición de sus novelas en una colección que quiso canónica, la New York Edition. Reunidos por Percy Lubbock, esos prólogos se convirtieron en una biblia para varias generaciones de la crítica, no solo norteamericana. *The Art of Fiction. The Craft of Fiction*.

James era demasiado inteligente como para limitar su gusto a las ideas que desprendió de su práctica de la ficción. Esas ideas, por otra parte, correspondían a algo tácito en su temperamento, a la voluntad de no asumir el lugar del narrador omnisciente, de jugar con lo no dicho, con lo que se prefiere no saber.

El juego de puntos de vista, el «reverberador» como personaje, la atención a modales que esconden motivos... Nada de esto le impidió apreciar a algunos novelistas ajenos a sus hábitos. Fueron sus seguidores (¿puedo usar la palabra «secuaces» sin connotación delictiva?) quienes volvieron rígidas sus intuiciones, hicieron ideas con sus gustos.

Los guiaba la ironía de James, su desconfianza hacia esas novelas demasiado laxas y hospitalarias con la realidad, novelas de lectura cómoda, muy apreciadas en el ámbito del idioma inglés, que se despreocupaban de la severidad de Flaubert. «Loose and baggy monsters» las llamó: monstruos informes y adiposos.

Hoy lo que nos atrapa en la lectura de James no son sus hazañas técnicas sino esas profundidades apenas entrevistas, esos abismos callados en las relaciones humanas, todo lo que su narración puntillosa, microscópica bordea sin abordar. Y que hace más clamoroso el silencio por él elegido.

El canon jamesiano fue el primero que aspiró a sentar reglas para el género novelístico. Canon exigente consigo mismo, letal para quienes fueron sus fieles miopes, sin perspectiva histórica. Letal porque lleva implícita una noción de pureza. De todo lo que debe excluirse para que la novela acceda a la condición de arte. Lo que me interesa es ver qué sacrifica.

Lo sacrificado, lo que ese canon destierra, es todo lo impuro que hoy nos importa más a quienes, lectores, escritores, no nos conformamos con la idea de arte que James acataba. Destierra la digresión, la apertura, cierto sentido de lo indeterminado. Lo que hace extraordinario, para ir lejos, al Quijote.

Cervantes, equivocado sobre su propia obra, como tantos autores, confiaba en los entreveros bizantinos de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* para asegurarle una posteridad. Fue sin embargo una novela que se novela a sí misma la que hoy es nuestra biblia de cada día. Una novela episódica, una épica irónica, mechada de subnovelas, de esos momentos en que la ficción se mira en un espejo. Momentos que Borges llamó «Magias parciales del Quijote».

Recordémoslos. En el capítulo noveno, Cervantes interrumpe el relato y cambia de narrador. El primer narrador cuenta que, agotado el manuscrito de las aventuras del Quijote, quería leer más. En la calle de los mercaderes de

Toledo descubre un manuscrito en árabe, que no sabe leer, y busca a un morisco que se lo traduzca. En el prólogo de la segunda parte, Cervantes se enoja con Alonso Fernández de Avellaneda, presunto autor de esa segunda parte del *Quijote*, editada el año anterior, que incluye agravios hacia él. En la misma segunda parte aparecen personajes que ya han leído la primera y la segunda: Don Quijote y Sancho Panza, que son reconocidos inmediatamente dondequiera que se presentan. En este capítulo Cervantes habla de su libro, de sus contemporáneos en la vida real y de sucesos históricos recientes.

Estas rupturas de todo posible efecto de verosimilitud de la ficción, de su ilusoria transparencia en tanto que ficción, se asocian con una sorna, encubierta pero constante, a la noción de pureza de sangre impuesta por la inquisición. Américo Castro reconoce en esos indicios la posible condición de «cristiano nuevo» de Cervantes.

En el capítulo cuarenta y uno, el Cautivo habla de la lengua con la cual se entendían en todo el Mediterráneo dominado por los turcos.

La primera persona que encontré fue su padre, el cual me dijo en lengua que en toda la Berbería, y aún en Constantinopla, se habla entre cautivos y moros, que ni es morisca, ni castellana, ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas, con la cual todos nos entendemos...

Cervantes no nombra esa lengua, que califica de «bastarda», pero sabemos que es el judeo-español, vulgarmente ladino. Y fue en esa lengua, impura por excelencia, en que a principios del siglo xx Menéndez Pidal recogió las versiones más antiguas de los romances castellanos, versiones perdidas en España, conservadas en Tánger, en Constantinopla, en Alejandría, por los descendientes de aquellos que España había expulsado tres siglos atrás.

No tiene gran importancia discutir si lo que escribieron Rabelais y Swift son novelas; sus ficciones, por cierto, no merecerían ese título según el criterio de James, pero lo que hoy nos atrae es su ajenez profunda a toda concepción decimonónica, su tránsito fluido entre la alegoría y la observación que, a falta de una palabra menos usada, llamaríamos realista. Rabelais y Cervantes están presentes en la obra de Laurence Sterne, donde hallamos la impureza más fecunda.

*Tristram Shandy* avanza mediante lo que su autor llamó «digresiones progresivas». Empieza narrando la concepción de Tristram, que nace solo en el tercer capítulo, y se interrumpe sin conclusión después de nueve capítulos, que incluyen sermones y documentos legales así como páginas tipográficamente caprichosas: varias de color, una totalmente negra. Viktor Shklovski la consideró la novela por excelencia, e Italo Calvino vio en ella la semilla de las novelas de vanguardia del siglo pasado.

Por comparación, *Un viaje sentimental por Francia e Italia*, narrada por un personaje menor del libro anterior, comparte con menor excentricidad el tono y algunos procedimientos de *Tristram Shandy*. Su huella en el siglo xx atravesó fronteras. Shklovski llamó *Viaje sentimental* a una novela de 1923, fragmentaria, itinerante, ensayística, pareja de su otro libro publicado ese año: *Zoo. Cartas que no son de amor*.

El título también es el del relato que abre *Vudú urbano*, libro de quien habla, y el de un film de la cineasta argentina Verónica Chen. No es casual que todas estas obras renuncien a organizar sus materiales en una estructura unificada, que cultiven la digresión e incluyan todo tipo de «impurezas».

La descendencia más importante de *Tristram Shandy* está en la novela mayor del siglo xix iberoamericano: *Memorias póstumas de Blas Cubas* de Machado de Assis. En su reseña al libro con que Jorge Edwards consagró al autor brasileño, Christopher Domínguez Michael escribe:

Un siglo antes de que Kundera llamase al redescubrimiento de Voltaire y Diderot como narradores, ya Machado de Assis había realizado ese salto hacia atrás, obviando a los maestros decimonónicos y explotando la veta casi infinita del *Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne. Con sus novelas de su madurez (...) Machado de Assis creó un tipo de narrador que trastornó el canon del realismo y del naturalismo.

Y Edwards puntualiza:

Inventar un personaje lúcido, libre, dotado de sentido del humor y de ideas personales, no impostadas ni copiadas, que cuenta desde una distancia, que sabe combinar la frialdad con la pasión, no era en absoluto fácil en la América de lengua española o portuguesa del xix.

Relativismo y refracción múltiple de cada partícula de la existencia, las *Memorias póstumas de Blas Cubas* están narradas por un muerto que revisa con ironía circunstancias y personajes de su vida. Y detrás de su voz, está la de un autor incontaminado por cualquier forma de realismo, social o psicológico, del siglo en que escribió. Un autor que se remonta a Cervantes para torcerle el cuello a la novela que le fue contemporánea y rescatar la capacidad de invención pura, ilimitada, incluyente, del Quijote. Cualquier noción de pureza está ausente de las *Memorias póstumas de Blas Cubas*. La novela no solo es un desacato a la vez tranquilo y brillante a toda norma que pretendiera fijar límites a la ficción en forma de novela.

He estado trazando una cartografía parcial, personal, de algunas posibles desarticulaciones del género novelesco, antes y después de quienes creyeron posible fijarle normas y límites. Me guió el rechazo a toda noción de pureza en la forma y procedimientos. «Tous les écarts lui appartiennent»: todos los desvíos le pertenecen. Hoy podemos leer la famosa frase de Valéry sobre la novela, probablemente entendida por su autor como una reserva, una violación del orden superior que Monsieur Teste deseaba para la poesía, como un elogio de su capacidad de acompañar con formas siempre cambiantes las transformaciones, las idas y vueltas, los desvíos y las nuevas orientaciones del territorio compartido por lector y escritor. Esta capacidad ignora la posibilidad misma de cualquier pureza.

Y ya que la Cátedra Abierta me honra con esta invitación, y Roberto Bolaño está en su nombre, quiero recordar un breve relato de principios del siglo pasado que, en su aparente inocencia, en su insondable ambigüedad me parece resumir, más allá de la novela, el aspecto de lo literario más cercano a mi corazón. Y que me parece no sería extraño a la simpatía del autor de *Estrella distante*. Es «Tribulaciones de un padre de familia» de Kafka.

Allí reina Odradek, ese carretel que arrastra hilos de distintos colores, aparece en rincones inesperados de la casa familiar, responde con buen humor si se lo interpela pero no se deja apresar ni permite vislumbrar si cumple alguna función práctica. El padre de familia intenta explicarse su existencia. Piensa, o siente, más bien teme, que ese diminuto objeto extraño a su concepción positiva del mundo y de la vida podrá sobrevivirlo.

Sabemos que los textos de Kafka se abren a múltiples interpretaciones alegóricas, todas innecesarias. Yo prefiero reconocer en Odradek al hecho literario, a su juego con materias halladas, descartes o meros fragmentos, un juego que escapa a las clasificaciones que podrían etiquetarlo.

**Banville**



**El narrador**  
**tras su Otro**  
**John Banville**

**Conversación**  
**con Arturo Fontaine**

**Arturo Fontaine:** La escritura de John Banville, la frase que nace de la pluma de John Banville, es una ventana que permite sorprender un gesto, una mirada, una actitud reveladora, precisa y singular. Como si la frase al ir fluyendo lograra que nuestra mirada y nuestra sensibilidad alcanzaran un grado de percepción casi alucinatorio y lo real cobrara así una presencia de una intensidad vedada a nuestro habitual sistema sensorial. Es una escritura que fluye como una sucesión de eso que James Joyce llamara «epifanías». Esto ocurre porque Banville tiene una lucidez particular para fijar la imagen ubicándose en un ángulo desusado y a menudo desconcertante, pero fiel a la experiencia que narra. Es un artista que se exige a sí mismo esa fidelidad extrema e impúdica a la impresión exacta que siente el personaje. La escritura de Banville tiene entonces el poder visual de la mejor poesía imaginista. El fraseo fluye con un ritmo que produce un efecto de encantamiento que lleva al lector a sumergirse en la experiencia imaginada, perdiendo su propia distancia de lector que está afuera de la página, no adentro. Ese ritmo, como en la poesía, lo van imprimiendo los acentos, y también el sonido mismo de las palabras que Banville va escogiendo, porque este novelista tiene oído de poeta y está siempre atento al poder expresivo del material sonoro de una palabra. La frase de Banville se esmera a veces en sugerir la textura de un objeto, quiere convencernos de que no solo estamos leyendo, digamos, sobre el vestido de esa mujer, sino que está delante de nuestros ojos; no solo lo estamos viendo, también lo estamos palpando. La escritura de Banville toca, tiene sentido del tacto, no solo eso, nos hace sentir olores... quizás lo más admirable sea eso, no conozco a ningún escritor, de ninguna época, que tenga la capacidad de Banville para hacer que sus frases huelan. Su mundo está lleno de olores, muchos de ellos desagradables, a veces cómicos, evocados con gran virtuosismo. ¿Puede un olor resultar divertido y hacernos reír? Pensaba que no, hasta que leí a Banville. Entonces el lector siente que el personaje que narra tiene cuerpo y vive y narra desde él. En esto, su escritura tiene un cierto parentesco, a mi juicio, con la poesía de Pablo Neruda, tan fuertemente impregnada de corporeidad. Las reflexiones que va haciendo el narrador de Banville, que a veces alcanzan una sutileza minuciosa, semejante a la de Henry James, son penetrantes e iluminadoras, en la misma medida en que arrancan de las

sensaciones del cuerpo. John Banville escribe con sus cinco sentidos, y quizás a esto, solo a esto, se deba su grandeza. Señoras y señores, es una inmensa alegría recibir aquí, en la Cátedra Abierta en Homenaje a Roberto Bolaño de la Universidad Diego Portales, a John Banville.

Le he pedido que lea una página de la novela *Imposturas*. Está el personaje que narra en una calle, en una ciudad italiana y ocurre lo siguiente...

**John Banville:** Al poco me di cuenta de que me había perdido y tuve que detenerme en una esquina para consultar el plano arrugado que me había dado el empleado del hotel. Buscaba con los ojos entrecerrados el nombre de la calle cuando detecté a una chica en la esquina opuesta mirando en dirección a mí, era más bien alta, rubia, ni fea ni guapa, no me habría fijado en ello de no figurarme que me observaba con una sonrisa cómplice, no hostil, como si fuera alguien a quien habría conocido mucho tiempo atrás en circunstancias un tanto vergonzosas. Cruzó la calle pasando entre dos coches aparcados muy pegados el uno al otro, se disponía a abordarme, la perspectiva hizo que se me acelerara el pulso y no supe si esperarla o marcharme. ¿Quiénes eran toda esa gente? La florista, pelo de zanahoria, ahora esta chica, ¿qué querían de mí? La furgoneta ya había frenado, los neumáticos inmóviles y chirriantes cuando la golpeó. Tuve la sensación de que giraba sobre los talones, la cabeza echada hacia atrás y el pelo frotando veloz y con la grácil tención de una bailarina. Hubo un grito, pero no de ella. Un hombre robusto y de pelo gris, que estaba detrás de ella en la acera, levantó un brazo y dijo algo reprobatorio en voz alta con un profundo timbre debajo. Los vehículos chirriaron y se colocaron a un lado a derecha e izquierda mientras la furgoneta seguía calle abajo por el centro unos veinte metros antes de detenerse con un brusco giro entre una humareda. La muchacha había caído hacia atrás y estaba tirada sobre el lateral de uno de los coches aparcados con los brazos en cruz, tenía sangre en el pelo y un reguero de sangre reluciente, y de aspecto inocente, le salía del oído izquierdo. El hombre grande que había levantado el brazo se acercó a ella corriendo con las piernas arqueadas, pero antes de que pudiera alcanzarla, la chica se le deslizó repentinamente hacia el suelo, como si de pronto, todo en su interior se hubiera licuado y se convirtió en una masa sin huesos.

**AF:** Gracias, John. Tú hiciste un comentario controvertido sobre las obras de arte y sobre los premios en general, cuando ganaste el famoso premio Booker. ¿Podrías hablarnos un poco sobre esa reacción que tuviste?

**JB:** La verdad es que me entrevistaron en la televisión inglesa después de haber ganado este premio Booker en el año 2005, y quizás justamente me sentía divertido y quería molestar a la gente que estaba ahí, a los expertos analistas y a los reporteros con mi comentario ácido. Ahora, la verdad es que los premios en su gran mayoría se ganan cuando tú haces obras maestras de literatura, buenos libros. Mis libros, creo yo, no son de esa categoría, me encantaría que lo fuesen, sería mucho más rico, tendría más dinero del que tengo si así fuese. Pero la verdad es que ni siquiera me siento un novelista, muchas veces soy una pista que trata de arreglar las novelas en un medio en que se intenta producir obras de arte, ¿y quién te dice que esa no es la forma correcta de escribir una novela?, pero la gloria de escribirla es precisamente esta, una forma desordenada que luego se vuelve a arreglar, pulir y finalmente empastar. La verdad es que Henry James, he mencionado esta mañana, es un ejemplo y sí merece este tipo de premios, es una forma caótica tal vez de las novelas de los siglos XVIII y XIX. Eso es lo que podría haber dicho en su lugar a quienes estaban reportando el premio, pero es que muchas veces es poco el tiempo y las palabras que uno dice quedan registradas y he sufrido por años por ese comentario.

**AF:** Cuando tú escribes, ¿cómo escribes? ¿Escribes con un lápiz o en el computador?

**JB:** Originalmente trabajo con una pluma y ahora ocupo el computador. Antes lo hacía con una pluma fuente, y a la persona que me ayuda le gusta hacer libros que se hacen a mano, que son honestos, pulidos. La obra artesanal es muy honesta y ser honesto no significa que sea persecutorio de la verdad, como lo hace Benjamin Black, pero sí es lo que se pretende, lo que pretendo que Benjamin haga; pero ahí no hay una intención real de producir arte.

**AF:** Cuando tú no usas el computador como lo hace Black, sino que escribes sentado con un lápiz o una pluma, ¿qué crees tú que puede lograr una buena cita para un lector?

**JB:** Pienso que cualquier artista pretende proporcionar agrado, gusto a quien vea su obra, su pintura, fotografía o a quien lea su redacción, esa es la primera exigencia para uno. También, siguiendo este mismo comentario, es como sentirte que estás vivo, intensificado, estamos aquí un suspiro, la vida es muy corta y muchas veces nos tropezamos consciente o inconscientemente, pero una obra de arte te hace detenerte, observar, te atrae y te hace poner todos tus sentidos encima, toda una tensión con amor. Ya sea que se trate de un poema o un cuarteto de cuerdas o una obra de teatro, tiene que lograr eso, y si tenemos la suerte de apreciarlo, creo yo, es un privilegio para el lector, para quien observa, le da un sentido más vívido a su existencia.

**AF:** ¿Crees que hay ciertos temas sobre los cuales es más difícil escribir?

**JB:** Por supuesto. El sexo. Imposible escribirlo.

**AF:** Pero tú lo haces mucho, escribes mucho al respecto.

**JB:** Bueno sí, ciertas circunstancias lo permiten, pero es difícil el sexo, la verdad es que para mí es imposible escribir sobre eso. Ya sea que puede resultar portentoso, absurdo, quedar como tonto... hay cosas que la pluma simplemente no puede expresar. Y supongo que el amor también, sobre todo el primer amor, al inicio del enamoramiento, una experiencia tan especial, distinta, curiosa y tan difícil de redactar. No hay nada más aburrido que un par de enamorados besuqueándose, es una lata. Pero no debemos dejar de lado que nosotros en algún momento estuvimos sentados ahí también. Todo es difícil de redactar, es difícil escribir de cualquier cosa, muchas veces es muy resbaladizo el idioma, la lengua se nos arranca, no nos permite materializar aquello que tenemos en nuestra mente, que queremos traducir. Es un camino, una lucha eterna y permanente. No me hubiera gustado hacer nada más, nada me hace tan feliz como lo que hago.

**AF:** Tú escribes con frecuencia, ¿editas mucho cuando estás escribiendo una novela?

**JB:** Normalmente hacía eso, primero un borrador y luego lo editaba, podía sacar hasta nueve bosquejos o borradores. Hoy día logro acotar mi frase, mi narrativa lo más precisamente y sígo

avanzando. Muchas veces bosquejo oraciones; creo que hay ciertas oraciones, ciertas citas, que son una gran, gran invención. Ha habido civilizaciones que ni siquiera obtenían el concepto de la rueda, pero que sí tenían una frase, citas, porque aquellas nos representan, declaran lo que hablamos, ya sea que declaramos amor o guerra, todo está escrito en una frase; es el modelo, es aquello que moldea lo que somos en el fondo, lo que materializa lo que somos. Es un privilegio mi vida, el hecho de que esté hecha de frases y oraciones.

**AF:** Hay un tema que se repite mucho en tu obra: lo doble, la dualidad. Por ejemplo en *El intocable*, esta lucha con su alter ego, Benjamin Black, ¿quiere señalar algo al respecto?

**JB:** La verdad es que no lo entiendo y siempre me sorprende escribiendo esto, esta duplicidad, el hecho de que las personas puedan vivir vidas dobles. En *El intocable* se da mucho eso. Victor Maskell es un actor, y los actores viven incluso vidas triples; todos somos actores tratando de ser nosotros, representándonos a nosotros mismos, pero un actor real, que se dedica a actuar, además representa a su personaje, es decir, son tres en uno, lo que hace para mi gusto que los actores sean seres realmente fascinantes. En eso me encuentro hablando una y otra vez, sobre el tema de lo doble, de la dualidad.

Cuando yo era joven, solía imaginarme que el arte era algo racional, que yo sabía lo que estaba haciendo, pero mientras más envejezco, más me doy cuenta de que no tenía idea de lo que estaba haciendo y no tengo idea de lo que estoy haciendo. Ando tropezando a oscuras y trato de generar, producir algo que tenga sentido, pero cada vez más me da la sensación de que escribir ficción es como soñar, uno puede decir que una novela es un sueño controlado. Una analogía que siempre uso es que uno tiene, por ejemplo, uno de esos sueños profundos, bien significativos, esos que tienes tres o cuatro veces en la vida, y el sueño parece contener el sentido de nosotros, de lo que somos. Si solo pudiéramos entender eso... entenderíamos la vida, nuestras almas. Es algo tan potente, que oscurece todo el día siguiente, se proyecta y jamás se olvida. Pero uno se levanta en la mañana y trata de contarle y la persona delante tuyo en el desayuno bosteza, porque es realmente muy aburrido el sueño del otro, pero si uno dijera

«mira, yo voy a pasar los próximos tres, cuatro o cinco años siguientes escribiendo este sueño y voy a dártelo para que lo leas y tengas el sueño», creo que eso definiría lo que es escribir ficción. El lector va a tener el sueño, va a escribir el libro. Cada lector lo hace de alguna manera, escribe el libro, escribe muchas versiones de ese libro, así como hay otros muchos lectores que leen la obra. El escritor es parte de ese proceso creativo que es similar al sueño, tiene la misma materialidad que el sueño.

**AF:** Es algo fascinante eso. La tensión en el doble puede tener alguna relación con ser alguien más, algún otro. Hay ciertos personajes que aparecen y reaparecen en tu obra, por ejemplo, en el libro *Antigua luz*, que puede verse como una secuela de *Impostura*, de alguna manera. Porque para aquellos que no han leído la obra, hay un escritor, JB, que debe ser John Banville, que escribe una biografía muy retórica sobre un tipo llamado Alex Vander, que es profesor y adoptó el nombre de un amigo, entonces este realmente no es su nombre, no es Alex Vander, es el nombre de otro, que podría ser judío, pero ha escrito artículos antisemitas.

**JB:** Sí, sí, claro, no me pidieron que escribiera sobre ese libro pero bueno, me gusta jugar ese tipo de juegos y siento que yo soy una especie de obra de otro, que nunca me he sentido cómodo dentro de mí mismo, entonces también siento que cuando una persona sale al mundo lleva una máscara de una persona que esconde algo muy pequeño, aterrorizado, que espera que no le pasen por encima. Me siento como si estuvieran a punto de descubrirme y yo sospecho que la mayoría se siente así. Presentamos un rostro al mundo que pensamos que es plausible, que es creíble, que se va a tolerar y que nos va a hacer pasar de manera desapercibida. Es el tipo de juego que yo juego, pero tal vez es la manera de construir un libro y eso es lo que yo hago, construir libros. Yo trabajo por la oración, y permito entonces que la trama, los personajes, que todo sea generado por la oración. Si yo puedo hacer que una oración sea correcta, me va a llevar a la siguiente.

**AF:** Sientes eso, que son peldaños que se van acumulando, creando la historia, hablas de sueños como novelas y a veces también eliges a personajes reales como Kepler, Copérnico o un

famoso espía en *El Intocable*, Anthony Blunt. ¿Cómo el sueño o los sueños, la libertad de la creación, funciona al trabajar con personajes de carne y hueso?, o con personajes de los cuales la gente conoce mucho, tú debes saber mucho de Anthony Blunt, el espía.

**JB:** Sí, pero la ficción analiza el mundo, analiza la vida. Alex Vander, por ejemplo, en gran medida se basa en Paul de Man y el motivo por el cual lo muestras es porque yo lo elegí. Invité a un académico que iba a ir por un par de días y al final de esa visita esta persona, en el aeropuerto, me preguntó si sabía algo de Paul de Man, si pensaba escribir de él, y le dije que sí, que me fascina el personaje. Le dije: «¿sabes?, una de las cosas que me fascinan es cómo no se han descubierto los ensayos antisemitas que publicó en el diario durante la guerra», y mi amigo me dijo: «Bueno, los escribió bajo un pseudónimo, alguien que se dio cuenta de que tiene dos sentimientos antisemitas». Es una coincidencia maravillosa y yo tenía que aprovecharla, la tomé como una especie de indicio, un signo, una profecía de poder hacerlo y me encanté con eso, con aquellos que engañan a los otros, porque yo siento que soy así también. Escribir ficción es una especie de escaramuza, es una ocupación bastante extraña. Estuve el otro día en el aeropuerto, mi señora esperaba por un vuelo, yo estaba corrigiendo las pruebas de mi último trabajo y me decía: «pero ¿por qué he llevado esto?, ¿por qué escribo estos libros?» Esto es totalmente insano, es una locura, porque yo escribo estas pequeñas historias que sueño y es una manera muy bizarra de llevar eso a la vida, de proyectarlo, y pienso que a veces es una manera de no vivir, de escapar a la vida, escapar en las historias. Por ejemplo, a propósito de ese cuento corto de Ernest Hemingway, maravilloso, «Vendo zapatos de bebé, sin uso», alguien estaba haciendo una antología de cuentos con seis palabras, y el mío fue: «No debió haber vivido tanto y escrito tan poco», lo que yo pienso que es válido en algunos artistas que escapan de la vida en el mundo fantástico de la música, de las películas y de los libros.

**AF:** Además de las novelas has escrito guiones, has participado en guiones para televisión y películas, incluso hiciste el guión de tu famosa novela *El mar*, que me parece que es algo muy difícil de hacer, me imagino. ¿Qué puedes decirnos de la

transferencia del medio de soporte del idioma, que es tan central a un medio que nunca va a tener el mismo efecto?

**JB:** Me gustan los filmes, el cine, me gusta escribir para ese medio, que es bastante maravilloso, porque no hay que escribir las partes entre los diálogos, el director y el actor hacen eso. Me encanta la magia de ver las palabras que yo he escrito encarnadas en gente de carne y hueso, sí, los actores son gente de carne y hueso. Pero eso siempre es algo muy atractivo y, como te digo, me gusta mucho el cine, pero no espero que mi guión vaya a llegar a la pantalla grande, algunos sí, pero otros no. Incluso los guiones tienen que cambiar de materia prima.

**AF:** Pero cuando el actor o actriz lo encarna, cambia porque la gente lo está representando, ¿a eso te refieres?

**JB:** Sí, porque lo pongo escrito en una página y lo que yo visualizo en mi cabeza no va a coincidir con lo que el actor representa y con lo que el director dirige; tuve que aprender eso, he sido muy paciente. Cuando estuvimos trabajando me preguntaron qué esperaba de Hollywood. La cosa es más o menos así: te invitan, tú vas, hay chicas en bikini tomando unos tragos largos, con paragüitas, y luego, simplemente te dejan de lado.

**AF:** Bueno, acabas de describir bastante bien la parte tradicional del cine, la sala oscura donde la gente se ve de esa manera en las series de televisión. ¿Tú ves programas de televisión o shows famosos?

**JB:** Sí, como todo el mundo. Yo pienso que la novela de los siglos XVIII, XIX se ha representado ahora en hacer series de televisión. Por ejemplo, *Los Sopranos*, o *Breaking Bad*, están haciendo ahora lo que antes se hacía en los folletines, en las novelas, y lo están haciendo muy bien sin lugar a dudas. Es realmente maravilloso presenciar eso, ver cómo la industria filmográfica está casi muerta, es muy difícil hacer películas serias hoy en día, por eso en la televisión hay mucho dinero. Netflix y el canal Plus en Francia están siendo inundados de dinero. Un amigo está traduciendo una película en Sudáfrica con Netflix, que se mostrará solo en Netflix, no en el cine y eso es algo más ruidoso.

**AF:** El pasado en tu novela está muy presente, es parte del presente en realidad y, por supuesto, esta crianza católica, me imagino, te hace estar muy familiarizado con la muerte o con los muertos, ¿tú piensas en la muerte a menudo?

**JB:** Por supuesto, todos lo hacemos, todos tenemos pavor a la muerte, pero pienso que la muerte es en realidad lo que hace que la vida tenga valor, que valga la pena vivir. El conocimiento, la conciencia de la muerte y lo que hacemos, el hecho de saber que vamos a cesar de vivir en algún minuto nos da esta sensación dulce y amarga también de la vida, que de lo contrario no tendríamos. Envidio a los animales, envidio a mi perro porque está feliz viviendo al día, cierto, nunca piensa en el futuro, ni tampoco en el pasado, me imagino, sin embargo me gustaría ser como un perro algunas veces y no tener este temor o conciencia de la muerte, porque la verdad es que está frente a nosotros. Escribí alguna vez una obra sobre esto, *Todtnauberg*. Se trata de un encuentro entre Heidegger y Paul Celan en Black Forest, en la década de los sesenta; nadie sabe de lo que se habló en esa reunión, Heidegger estuvo allí y la contraparte había estado en el Holocausto judío, entonces yo inventé este drama, esta obra de 45 minutos. Celan le dice en alguna parte a Heidegger: «¿Por qué negociaste con ellos, con los nazis? ¿Por qué con esa gente tan mala?», y Heidegger le responde: «Porque los nazis le dieron a la muerte el peso que tiene». La muerte está enfrente de nosotros, y la vida es maravillosa, gloriosa, quizás precisamente por eso, porque va a terminar en algún momento.

**AF:** Una última pregunta, ¿quieres contarnos sobre tu siguiente obra?

**JB:** Se llama *The Blue Guitar, La guitarra azul*, y es sobre un pintor que ya no puede pintar más y roba cosas, no para ganar dinero, sino porque existe una cosa erótica en eso, como un mitómano, y tiene un affaire con la mujer de su mejor amigo, que también está involucrada en los robos y, finalmente, es a quien le roban. Ese es más o menos el bosquejo.

**AF:** ¿Y cuándo vas a publicarlo?

**JB:** En inglés será publicado este año en septiembre, supongo que el próximo año en español.

---

# Guerrero



## **Cuerpo marica y enfermedad en el archivo de la nación** **Presentación de Juan Pablo Sutherland**

*Los sueños de exterminio han sido frecuentemente sueños nacionales que quieren modelar el cuerpo político y la vida de la nación.*

*...Sueños que implican limpiezas, correcciones, curas, eliminaciones...*

*Sueños de exterminios, homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea.*

Gabriel Giorgi

### **Vértices**

Me ha interesado hacer cierto recorrido por algunas de las obsesiones que comparto con Javier Guerrero, obviamente obsesiones públicas y críticas que han consistido en visitar escrituras e historias literarias latinoamericanas al fragor de ciertos vértices y ópticas. En ese horizonte, años atrás comentábamos con un gran amigo, que lamentablemente nos dejó a

inicios de este año —me refiero al escritor Pedro Lemebel (por cierto es parte del imaginario que me interesa desplegar, a propósito del notable trabajo crítico de Javier Guerrero)—, pensamos alguna vez con Pedro que faltaban historias o articulaciones entre las narrativas del sida, los cuerpos y la literatura latinoamericana. En medio de esas conversaciones el guante fue tomado en algún momento por la escritora Lina Meruane, que se adelantó y nos jodió nuestra brillante idea. Un tiempo después nos enfrascamos en una discusión sobre la muerte del escritor cubano Reinaldo Arenas. Pedro sostenía que el sida lo había matado y no la Revolución cubana. En ese campo teníamos diferencias, pues creo que la Revolución jodió a muchos homosexuales, y Arenas es un

---

ejemplo de aquello. Me parece interesante convocar ese cruce, escritura, enfermedad, cuerpo homosexual, como si cada uno de esos lugares construyera cierta taxonomía o criptografía de cómo leer un sector de la escritura latinoamericana. El sida no nos llevó la memoria, como diría Pedro, al contrario, hizo emerger diversas y relevantes escrituras que cruzaron la epidemia y la homosexualidad operando como una gran bitácora de viaje. Ese éxodo obligó a los homosexuales a correr entre hospitales y cárceles, en medio de avalanchas de precariedades locales, y ahí emergió cierto nomadismo biográfico en medio de la peste, ahí encontramos escrituras que dialogaron con los diversos momentos de la epidemia latinoamericana. Vemos un emparentamiento de las crónicas de Lemebel con los textos de Manuel Ramos Otero y su notable *El libro de la muerte*, o con la impactante y crepuscular biografía de Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*, o llegando más de cerca y cruzándose piel a piel con el neobarroso rioplatense de Néstor Perlongher y sus «devenires minoritarios».

Jean Franco plantea que, a diferencia de Arenas y Sarduy, Lemebel logra registrar el sida después de la epidemia, que no termina en el Apocalipsis sino en la anticlimática transformación que ocurre cuando el mercado neoliberal y la cultura gay de clase acomodada se convierten en moda. Será necesario entonces seguir esta pista para encontrarnos con la interrogación permanente de Lemebel a las políticas de lo gay norte-sur,

al modelito Calvin chelín exacerbando la masculinidad como homo-norma e intentando borrar con el codo la memoria marica contenida en la historia de cuerpos afectados por la pobreza, por la represión política de las dictaduras y finalmente por el sida y el neoliberalismo. Dice Guerrero: «La plaga, el sida, se convierte en una enfermedad contagiosa que marca en Occidente a una sexualidad, y si se quiere, por lo tanto la reinventa. Esta marca refuerza la materialidad gay como vida desnuda».

### **Poner en escena los cuerpos**

La ley de estados antisociales se promulgó en Chile en el año 1954 bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. Dicha ley promovía la creación de granjas agrícolas donde se recluía a enfermos sifilíticos, sodomitas, prostitutas, locos y vagabundos. Sin duda, una joya focaultiana en el aparato jurídico chileno y correlato de los tiempos de higiene social que se vivían. Dicha ley nunca se aplicó, por fortuna, aunque solo debido a la ausencia de reglamento, que es condición para darle viabilidad material a una ley. Comenzando la transición en Chile un político de derechas quiso resucitar esa ley, pero afortunadamente no encontró apoyo alguno.

Convoco este escenario inicial que conecta con las ficciones del cuerpo, sexualidades e identidades como un territorio profusamente representado en la literatura latinoamericana actual. Ejemplos de aquello nos presenta Mario Bellatin en su

*Salón de belleza*, donde se narra el espacio de un moridero en un fantástico y deprimente claustro de enfermos, cuerpos que son reclutados para morir en el límite de la destrucción y el abandono. Diamela Eltit, en *Impuesto a la carne*, reconstruye el espacio de vigilancia y la enfermedad en una intrincada relación de madre e hija en un hospital. Por otra parte, Pedro Lemebel resignifica el sida como una peste neoliberal llegada del norte al ritmo de Village People y del modelo gay Calvin Klein, que destine su brillo al tocar la pobreza latinoamericana y la procesión funeraria de las locas muertas por la epidemia desde mediados de los años ochenta y comienzos de los noventa. Sin duda reveladores y potentes horizontes locales que constituyen nuevas bitácoras de los paisajes posibles en el imaginario latinoamericano. En esta intersección quiero traer a escena *Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América latina*, compilado por Javier Guerrero y Natalie Bouzaglo, libro publicado en Eterna Cadencia el año 2009-2011. La organización de los textos y el campo que Javier Guerrero propone en la compilación me convoca a pensar en la constitución de un territorio de lecturas críticas que tiene como objeto reconocer al cuerpo fabulado, representado, ficcionalizado en diversos momentos de la escritura latinoamericana. Creo que estas operaciones de lecturas, o maquinarias críticas, se aproximan a otros desplazamientos que compartirían fronteras con

el trabajo de Lina Meruane, *Viajes virales*, un excelente ensayo sobre sida y literatura en América Latina (que tuvo la fortuna de presentar algunos años atrás) y, en el territorio del cuerpo eugenésico y controles biopolíticos, rescato el excelente trabajo crítico de Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio*, donde aborda literatura, homosexualidad y genocidio con notables lecturas sobre Lamborghini, Boy Casares, David Viñas y Perlongher, entre los más influyentes y notorios escritores trasandinos. Mi ánimo de convocar esta suerte de árbol genealógico del cuerpo ficcionalizado desde la enfermedad tiene por objeto aproximarnos a las trayectorias críticas que el propio Javier Guerrero ha venido realizando durante los últimos años. En ese horizonte me parece que su antología, bajo la organicidad de metáforas de la enfermedad, construye o despliega diversas significaciones sociales del contagio, del castigo o de los excesos propios del cuerpo. Javier ha trabajado además en el dossier *Cuerpos enfermos/Contagios culturales* (2009) como parte de un proceso de reflexión donde ha realizado una suerte de levantamiento de las ficciones corporales leídas además en torno a procesos de construcción de la nación, o de las políticas de higiene. Es revelador pensar cómo dichos tópicos constituyeron guiones posibles en diferentes momentos de la historia latinoamericana. Guerrero señala:

...la higiene, por ejemplo, se vuelve parte de esa fuerza

modernizadora, pero también, aunque resulte paradójico, la enfermedad y sus síntomas se convierten en signos indiscutibles de modernización y en tópico fundacional de la literatura.

Quizás el ejercicio de lectura que nos propone Javier Guerrero en su trabajo crítico sea una revisión ampliada de aquella bitácora que recibimos obligada en los años ochenta, cuando el sida se corporalizaba como peste minoritaria. En este nuevo camino, me interesa conectar con zonas donde el cuerpo se vuelve soporte de resemantización y plusvalía simbólica para excesos con claros efectos desestabilizadores para la cultura. José Donoso hace lo propio en *El lugar sin límites* al exponer el cuerpo travesti como alegoría sexual de los límites de la legitimidad sexual. En ese sentido, Donoso realiza un ejercicio pendular desde el perverso travesti con la Manuela al niño-gárgola o cuerpo monstruoso en *el Obsceno pájaro de la noche*. En uno y otro lugar, de maneras diferenciadas, se ficcionaliza el cuerpo y se realiza una pedagogía inversa de la nación.

Este recorrido quiere solo poner en escena algunos síntomas o cuadros posibles para dialogar con la textualidad crítica de Javier Guerrero. Me ha interesado básicamente la corporalidad y representación que él ha leído en algunos autores latinoamericanos. Quizá una de las lecturas que más destaque es un notable trabajo sobre Mario Bellatin, cruzando conceptualizaciones desde

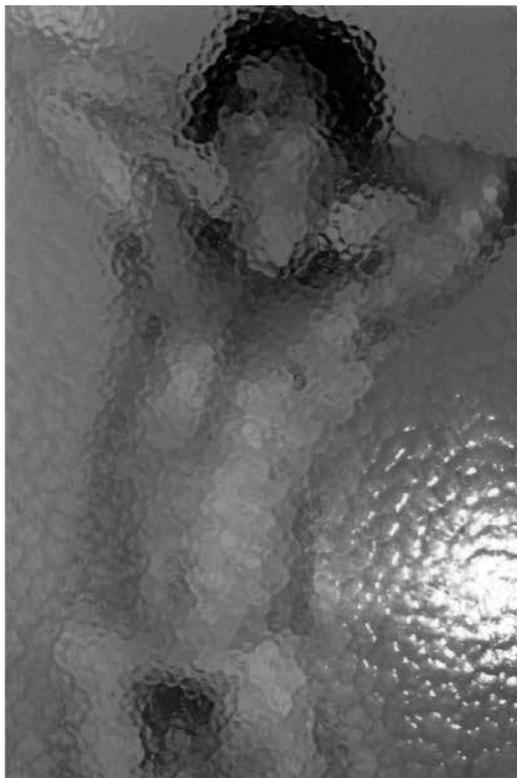
lo biopolítico foucaultiano y la performatividad del cuerpo y el género, a su decir: *Salón de belleza*, de Bellatin, se transforma en el antihospital donde la muerte asegura los pasos firmes de los personajes del salón. Inquietante lectura que me remite a cómo se sobrevive en el cuerpo, a cómo late aquella zona de batalla donde la retórica de las utopías ha desaparecido y solo ha quedado el cuerpo desnudo, donde no hay excepción sino una zona continua. Guerrero nos permite visitar otros horizontes posibles en la literatura latinoamericana, su ánimo crítico es un desafío para pensar nuevas direcciones o repertorios en la plasticidad de los cuerpos y sus efectos.

## **Piel de archivo**

### **Javier Guerrero**

La fotografía muestra un cuerpo desnudo (Fig. 1). Con los brazos detrás de la cabeza, alguien posa. La superficie distorsiona el cuerpo, difumina ciertas señas; si se quiere, lo obliga a salirse de sus líneas. El cuerpo se exhibe con aparente comodidad y hasta desparpajo colocando entre objeto y objetivo un material que opera sobre él, una mampara de baño, quizá, un lente. En la esquina inferior derecha, observo un estallido de luz, producto del flash o, más bien, de una fuente luminosa –tal vez una ventana– que se refleja sobre la superficie y que obliga a descartar la posibilidad de un lente o un efecto de revelado debido a que la fotografía estaría entonces a contraluz y no es el caso. El cuerpo, entonces, se exhibe detrás de una superficie que redimensiona las formas corporales y produce una materia mediada. Al pensar en este efecto de distorsión, evoco los usos que la contemporaneidad visual le ha asignado; es decir, caigo en cuenta de que hoy día este efecto se emplea para velar la identificación de los cuerpos y proteger el anonimato, pero también para borrar, deformar, volver casi *irreconocible* un gesto obsceno, un cadáver, una herida desmesurada o ciertas partes corporales de prohibida exhibición. Naturalmente, el efecto constituye una paradoja pues en su deseo de ocultar las zonas irreproducibles termina señalándolas, enfatizándolas, engrandeciéndolas, las hace aún más visibles y presentes. Sin embargo,

esta fotografía no opta por distorsionar ciertas partes del cuerpo sobre otras sino que decide, por el contrario, velarlo todo, haciendo entonces de él una materia concupiscente, erótica, o si se quiere, obscena. El efecto opera sobre las formas y, en especial, sobre ciertas formas irreducibles para su sexuación; el cuerpo se desnuda pero el desnudo vela, distorsiona sus marcas sexuales. Asimismo, la superficie de la fotografía y su particular rasgo epidérmico –la textura que genera, este grano que parece dar cuenta de la piel vista por un microscopio– parece inscribir, injertar entonces, un nueva funda de piel que (me) provoca tocar. El cuerpo se desnuda y la superficie mediadora que lo sexúa y erotiza lo coloca –borrando su sexo, deformándolo, haciendo del pene una mancha ilegible que se deshace de su poder falocrático– en un afuera del sexo. Es decir, la superficie que media entre cuerpo y cámara opera como película que interviene la materia sexuada para prometer un futuro material novedoso. *Veo venir* un hombre, *veo venir* un cuerpo, *un cuerpo* que se resiste a las operaciones del sexo exhibiéndose gozoso.



**FIG. 1.** Desnudo de Reinaldo Arenas. Fotografía de Lázaro Gómez Carriles. Nueva York, 1986. Reinaldo Arenas Collection, Princeton University.

El cuerpo en cuestión corresponde al escritor Reinaldo Arenas fotografiado en 1986 en su apartamento de Manhattan por Lázaro Gómez Carriles. Y estos datos parten del objeto mismo. Esta fotografía inédita, no reproducida antes hasta la publicación de mi libro *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, pertenece al archivo de Reinaldo Arenas de la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton. Se trata de una postal que Reinaldo fabricaba y enviaba a amigos cercanos. Consistía en una fotografía engomada, que él añadía como segunda piel, a una postal cualquiera que en este caso el escritor cubano le envía a René Cifuentes, compañero de generación sexual y política. La escritura devela el enigma sobre el que discernía. En su reverso, puede leerse el mensaje inscrito: (Fig. 2) «Niña adorada; aun en los momentos en que me meto bajo la ducha, te recuerdo cálidamente (...)».

En esta oportunidad quiero hablar de hombres desnudos; o más bien, de las intersecciones entre materialidad corporal, cultura visual y archivo y su capacidad de alterar la materia en distintas colecciones de escritores latinoamericanos. Me interesa proponer una zona dialéctica necesaria en la que los cuerpos atraviesan una constelación de oposiciones binarias; en todo caso, quiero plantear un lugar de incertidumbre propio de estos archivos de la piel en América Latina. Y me referiré a problemas relacionados con el archivo, la plasticidad y el cuerpo para entonces asomar las relaciones entre cultura visual y materialidad. Pensaré en la piel de dos destacados escritores cubanos, Reinaldo Arenas (1943-1990) y Severo Sarduy (1937-1993), para aproximarme a la noción de plasticidad de archivo y las relaciones que ella establece entre cuerpo y materialidad. Estos archivos, ambos ubicados en la Universidad de Princeton, están conectados con el cuerpo, con su exhibicionismo material como operación estratégica no solo para desorganizar las retóricas nacionales e institucionales, para deshacer las metáforas y alegorías impuestas, sino principalmente para producir y forzar las fronteras materiales del cuerpo y por lo tanto del sexo. El archivo es materialidad, exterioridad, y estos escritores se sirven de él para proponer una sustitución corporal, todo un cambio de piel, que aunque a su vez se hace metáfora del cuerpo, tal condición



FIG. 2. Reverso de la postal enviada a René Cifuentes. Nueva York, 1986. Reinaldo Arenas Collection, Princeton University.

metafórica solo reside en su dimensión material. Es decir, la materialidad de archivo y las narrativas somáticas que la acompañan intentan producir un sustituto que desafía la hegemonía y la fijeza del sexo. No obstante, voy a proponer algo más, un *plus*, si se quiere. Me referiré al tocar, tocar la piel, tocar el archivo como piel, tocar la piel de archivo como activador de la plasticidad del cuerpo, activando a su vez las íntimas relaciones entre cultura visual, cultura material, cuerpo y archivo

Al respecto, ya sabemos por Jacques Derrida que todo archivo es a la vez instituyente y conservador, revolucionario y tradicional: «Archivo eco-nómico en este doble sentido: guarda, pone en reserva, ahorra, mas de un modo no natural, es decir, haciendo la ley (*nómos*) o haciendo respetar la ley. [...] que es la de la casa (*oikos*), de la casa como lugar, domicilio, familia, linaje o institución» (1997: 15, el énfasis es de la fuente). La construcción del archivo a partir de los binomios aparentemente excluyentes obliga a pensarlo en un amplio registro, a lo largo del cual lo único que lo hace 'verdaderamente' archivo es la premisa en la que Derrida insiste: «No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera» (1997: 19).

No obstante, como ya adelanté, considero que el archivo puede ubicarse en otras zonas dialécticas, es decir, es capaz de trascender la pulsión de muerte y de conservación que esboza Derrida. Y, como plantearé a continuación, esta zona está marcada por la imposibilidad del texto original, la construcción del texto simultánea a la de un cuerpo y la plasticidad como condición constitutiva de este archivo epidérmico.

## I. La piel de Severo

Comienzo a abrir este archivo con un experimento. Escribo una carta. Tras tìpiar y luego imprimir una frase cualquiera, con sumo cuidado procedo a doblar el papel. Con facilidad lo doblo una primera vez. El primer doblez es casi involuntariamente exacto. Lo termino deslizando con mi dedo índice, irritando el papel e inscribiendo la rugosidad de una marca. Enseguida volteo el pliego y me dispongo a doblarlo por segunda vez. Esta vez lo hago con las dos manos; deslizando simultáneamente ambos dedos índices logro una coreografía perfecta que enseguida obtiene el tamaño adecuado, la figura geométrica necesaria para que el papel entre en el sobre. Doblada la carta en tres segmentos ya es capaz de caber en un sobre estándar. Emplazo el sobre de cabeza y ahora, ensalivo ligeramente mi dedo índice, lo deslizo por la banda engomada del propio sobre. Lo cierro. Para garantizar que esté sellado vuelvo a la coreografía anterior, esa en la que los dos dedos se mueven en perfecta sincronía. Lo sello y enseguida volteo. Acaricio la cara frontal del sobre con una de mis manos como preparándolo para la escritura. Entonces procedo a irritar el papel con la punta de una pluma negra. Escribo sobre él.

Con este experimento me interesa dar cuenta de las veces que toco la carta. Pese a que la máquina de escribir o, en este caso, la computadora, produce una separación artificial entre mano y papel, interrumpe la continuidad del cuerpo y el soporte con una prótesis, replicándole al contacto irresoluble de todo manuscrito, mi experimento da cuenta de la necesidad de tocar una y otra vez el papel. La carta es un cuerpo acariciado, irritado, ensalivado que luego de pasar por mis manos y pasar de mano en mano, llega con suerte a su destinatario, quien la acaricia, al leerla y al releerla para luego volver a doblarla casi siempre reproduciendo el mismo movimiento que la originó. En este caso, en toda correspondencia se inscribe un discurso amoroso. Las manos tocan el objeto, el papel que el destinatario a su vez tocará. El sobre inscribe el pacto de exclusividad amorosa propio de la carta de amor. El sobre que la contiene y que por supuesto forma parte de la correspondencia constituye la cáscara que la resguarda, su traslúcida coraza. La carta deberá ser tocada casi exclusivamente por su remitente y su destinatario. Y, tal como sugiere Roland Barthes

que toda carta de amor obliga implícitamente a su destinatario a responder (52), el simple envío de una carta amerita su reciprocidad, una correspondencia.

La colección de Severo constituye un archivo-relato en el que el cuerpo cobra especial relevancia. Abordaré cartas de un viajero cuya extranjería, como podrá comprobarse más adelante, se desarrolla en una dirección distinta a la de Reinaldo Arenas, pese a ciertas circunstancias que se repiten. Me centraré en esta colección adquirida por la Universidad de Princeton a fines de agosto de 2014. La colección consta de más de mil cartas enviadas por el escritor a su familia desde su salida de Cuba en diciembre de 1959 hasta su muerte en 1993. En los primeros años fuera de casa, de 1960 a 1965, Severo escribe semanalmente a sus padres y a su hermana Mercedes, en cuyas cartas hace una crónica pormenorizada de su vida cotidiana.

En una correspondencia de 1974 desde Saint Léonard, Severo Sarduy escribe: «Un editor español va a publicar no un libro mío, sino un libro entero sobre mí. Es la primera vez que esto ocurre y la colección (...) es una de las más populares (...) Estoy redactando la biografía, que comienza, naturalmente, el 25 de febrero de 1937».<sup>1</sup> No obstante, Severo propone una operación a la que me quiero referir: «se me ha ocurrido una idea para cambiar un poco el modo tradicional de las biografías. Creo que hay que hablar de lo que pasó antes de ese 25 de febrero y también de lo que pasará después de la publicación de la biografía» (Mercedes Sarduy y Severo Sarduy 27). De este extracto deseo señalar dos cosas. Por un lado, la distinción entre «un libro mío» y «un libro entero sobre mí», *distinción* en la que saltan a la vista el uso del adjetivo «entero» que implica totalidad y el uso del complemento «sobre mí», al que más adelante me referiré ya que vuelca la condición de autor pero por otro lado, me interesa la temporalidad que opera en la noción biográfica de Sarduy, *temporalidad* que sugiere entender la vida fuera de la maquinaria biológica al inscribir un futuro no del todo probable.

1 La correspondencia citada en este artículo proviene del archivo de Severo Sarduy en la Universidad de Princeton. No obstante, en 2013 Mercedes Sarduy publicó un libro titulado *Cartas a mi hermana en La Habana*, en el que transcribe fragmentos de algunas cartas familiares de Severo. En su mayoría, las transcripciones de este artículo provienen del archivo. No obstante, cuando las citas provienen del libro de Mercedes Sarduy, las mismas están claramente consignadas.

En relación a esto quiero precisar dos puntos. Por un lado, Severo Sarduy le pide a sus padres que cooperen en esta «obra colectiva», específicamente escribe: «les pido a mamá y a papá que me redacten cada uno una o dos páginas sobre cómo se conocieron, etc. Con detalles de época, cómo eran los trajes, qué música se oía, que costumbres se usaban, etc.» (Mercedes Sarduy y Severo Sarduy, 29). Llama de inmediato la atención que el encargo comience con la solicitud de «una o dos páginas», lo que pese a lo anecdótico ya da cuenta de cierta materialidad a la que más adelante me referiré. Pero lo que no explica Severo en el resto de la carta es cómo inscribirá «lo que pasará después de la biografía», ese futuro inscrito en la biografía del escritor. Y considero que la inscripción del futuro será un punto fundamental para leer la colección de Severo. Sin embargo, para ello debo primero detenerme en la muy temprana triangulación que la correspondencia familiar establece entre cuerpo, objeto y sí misma.

Para llegar a España desde La Habana, Sarduy toma un barco, el Marqués de Comillas, que antes de emprender el viaje transatlántico hace una parada en Curazao y otra en el puerto de La Guaira, Venezuela. Severo envía dos cartas y una postal que resumen el viaje de diecinueve días. El primer objeto que envía Severo es una fotografía, la cual se produce precisamente en Venezuela (Fig. 3). En la presunta fotografía que anexa, se ve a Severo en La Guaira. En la carta dice: «A las ocho de la mañana llegamos al puerto, pero como la calma venezolana es algo increíble, y el despachador de visa no se alteraba de nada, alternando una copita entre visa y visa, salimos del barco a las 10:30» (Mercedes Sarduy 169). Esta fotografía inaugurará toda una constelación de relaciones que perpetra el archivo en relación con el cuerpo. Tras su llegada a España y su casi inmediata mudanza a París, además de la minuciosa crónica diaria que el escritor relata para su familia y de las continuas referencias a obras de artes, paisajes, filmes, Severo escribe con recurrencia sobre su cuerpo. Apenas a dos meses de su partida, el escritor le envía una carta a su familia a la que anexa una fotografía: «Estoy muy bien, me encuentran gordo, sobre todo ahora que me pelé cortísimo ya que estaba atacado del pelucón». Las cartas prosiguen dando detalles de su pelo, su peso y, en especial,



FIG. 3. Severo Sarduy en La Guaira, Venezuela. Diciembre de 1959. Colección Privada Mercedes Sarduy.

los cambios que experimenta. En julio de 1960, escribe: «Enviaré fotos. ¿Verdad que me estoy poniendo buenmozo?»; en agosto del mismo año, escrito en un talón de cambio de divisa, le pregunta a su madre «¿Dime si no estoy gordo?», y el 11 de septiembre afirma: «Como verán por la foto que adjunto yo estoy muy alto». Pero ante la presunta apatía de la familia en relación con su cuerpo, Sarduy escribe con *severidad*: «Les adjunto mis dos últimos poemas, esperando crítica, asimismo como comentarios de mis fotos en la Plaza San Marcos y en la Fuente de Trevi» (París, 16 de octubre de 1960). Lo que parece interesarle a Severo es precisamente la opinión de su familia, en especial de su madre y su hermana, acerca de su muy ‘acelerada’ transformación corporal. Y resulta llamativo que las cartas del escritor cubano no solo expongan su cuerpo, lo relaten y citen las fotografías para dar cuenta de su transición, sino principalmente que interpelen, una y otra vez, a la familia, e incluso casi la obliguen a confirmar su percepción y en cierto sentido a participar colectivamente en la narración y –como plantearé más adelante– en la materialización de sus formas.

A poco más de un año de su partida, Severo afirma con un entusiasmo que parece no poder ocultar: «Yo estoy encantado de la vida, muy bien, muy gordo, muy calvo, hablo y escribo en cuatro idiomas». El 24 de septiembre de 1960, escribe: «Esta foto es como esos acertijos que ponen en las revistas de niños que dicen “Vamos a ver quién encuentra el cochinito”». Estas cartas en las que hace referencia a los cambios del cuerpo abundan y resulta relevante cómo la fotografía, utilizada en la correspondencia como prótesis visual que completa la letra, y que no la

precede sino prosigue, constituye un aparato ficcional que le permite inscribir su transformación. Es decir, en las cartas la fotografía no funciona como índice del cuerpo, por el contrario, se vuelve materia flexible sobre la que se modela su futuro, *el futuro* del cuerpo. Es como si la letra de la correspondencia escrita fuera capaz de modificar la imagen. Para ello, Sarduy necesita exhibirla y que sus familiares den «el visto bueno», confirmen los cambios de Severo en el extranjero. Un procedimiento más resulta esclarecedor. En marzo de 1961, el escritor relata que en breve recibirá veinte fotografías. No obstante, ante de contar con ellas y proceder a enviarlas a su familia, decide anexar una que ya posee y sobre la que escribe: «les suplico no [la] peguen en el álbum ya que quedé horroroso con un ojo más pequeño que otro, pero en fin, podrán apreciar los sesenta y cinco quilos de peso y el avance de la calvicie, que desde el punto de vista físico son los dos progresos más sobresalientes del año». Aunque por supuesto la carta no esconde su tono humorístico, el hecho de enviar una fotografía sobre la que se dibuja otra silueta –incluso una silueta monstruosa dada la asimetría del cuerpo– que pide no inscribirse en el álbum familiar resulta revelador. En cierto sentido, desde el mismísimo primer año fuera de Cuba, Sarduy desarrolla una transformación que le permita separarse de la narrativa y las formas familiares, una transformación que además de ser anecdótica –*anécdotas* sobre las que regularmente sospecho– apunta a problemas más complejos. Y esto parece producirse para ocupar otro espacio, un cuerpo des-inscrito materialmente de las fábulas familiares. No obstante, una vez más, este procedimiento resulta paradójico debido a que esta autonomía material que cobra el archivo depende de ser vista para ser inscrita; es decir, la familia como destinataria de este espectáculo somático debe confirmar lo que Sarduy, su remitente, relata y a su vez, ver esto –fijarlo, si se quiere– en las fotografías. Las fotos de Sarduy, las múltiples transformaciones corporales que narran las cartas y sus prótesis visuales, inscriben una discontinuidad, un hiato en el álbum familiar heteronormativo.

Asimismo, en este proyecto, vale la pena también percatarse de cómo el archivo no solo da cuenta de la extranjería del cuerpo y las transformaciones que el cuerpo comienza a experimentar

en el extranjero sino también de las posibilidades transformativas que incluso la moda, la francesa por ejemplo, y la tecnología cosmética logran producir: «Otro tópico: moda francesa. Cuello jirafa y sombrero de caja de queso» (París, 30 de enero de 1961) o «¿Querrán saber el último grito de París? Peinados decorados con mariposas y pinturas que armonizan con la de los vestidos» (12 de diciembre de 1960). El archivo da cuenta de cómo, desde París, Severo reporta las posibilidades cosméticas de transformación que luego se radicalizarán. Aparece entonces el objeto. Es decir, reaparece, se duplica, porque la correspondencia ya lo es. A las cartas se anexan objetos que atraviesan el Atlántico para llegar hasta las manos de sus familiares. Precisamente estos objetos están íntimamente relacionados con el cuerpo o con la propia materialidad de la correspondencia que, como propondré al final de este artículo, produce una tautología material. Severo Sarduy envía una mantilla a su madre, un suéter y un «verdadero Dior» a su hermana, entre otras prendas u objetos autorreferenciales de la correspondencia, sellos postales por ejemplo. Pero uno de los objetos que más enfatiza y con el cual crea todo un relato es con un pañuelo, un pañuelo de Pablo Picasso. A pesar de los muchos objetos que Sarduy le envía a su familia, me detendré únicamente en este debido a su capacidad de condensar el papel del objeto en esta correspondencia familiar. En carta del 17 de junio de 1960, Severo Sarduy escribe:

Hoy pongo también en el correo, por barco, un pequeño paquete que contiene un pañuelo de Pablo Picasso. Es uno de los originales de una edición absolutamente limitada que se hizo en su visita a Moscú, en el 57. Él se lo dio, en prenda de amor, a Gracia Ganzó (...) Tiene dibujada una paloma de la paz, vestida con cintas rojas y azules. (...) Este es su tercer destinatario. Y su tercera misión de amor (...). Quizá pronto te envíe un fragmento de la novela que comienza precisamente con una descripción exhaustiva (muchas páginas) de este pañuelo.

El objeto que envía no solamente propone el encadenamiento amoroso que ya sugería Barthes, es decir la posibilidad de este pañuelo de pasar de «mano en mano», sino que en este caso el pañuelo de Picasso superpone objeto y texto. Es

decir, entrelaza a partir de la materialidad del objeto la materia de la escritura. Interesantemente, Sarduy reproduce una operación que sella su poética, es decir, que desnuda la manera en que se produce un texto. En una entrevista, el escritor discute este mismo movimiento. Comienza planteándose que si se tratara de discernir lo que ocurre en el momento de la escritura, tendríamos que intentar definir lo que ocurre en el momento de la generación del texto (en cierto sentido un pretexto). Al respecto, Severo confiesa que es este quizá el único momento que le resulta totalmente oscuro:

(...) para mí, la conciencia mecánica del texto o su factura (...) está claro (sic), pero hay un momento de ceguera, yo diría de obturación total en su generación, que no logro discernir. Es quizá en ese momento que una frase o un color, o casi siempre un cuadro, incluso una persona en tanto que imagen van a generar el texto. En la teoría de Lezama Lima, la imagen tiene una función generadora (...). Sin embargo, en Lezama la imagen está dotada de lo que él llama una sustancia devoradora, que la hace agrandarse hasta constituir una totalidad de conocimiento. Yo creo que (...) lo que yo hago es al contrario, no creo que la imagen vaya devorando, yo creo que más bien la imagen está adherida a algo que va a ser la escritura» (Mercedes Sarduy y Severo Sarduy, 76-77).

Esta imagen en Severo Sarduy tiene que ver entonces con la materialidad de un objeto o un cuerpo que en las cartas a la familia del archivo queda al desnudo. No se trata de una imagen desencarnada, como él mismo parece explicar en un principio, es la materialidad del objeto adherida al papel la que deviene entonces materia escritural y por lo tanto materia plástica; a esta plasticidad voy a volver más adelante.

La triangulación sarduyana entre texto, objeto y cuerpo está estrechamente ligada a su concepto de simulación, que el artista cubano relaciona con el travestismo. Sarduy define su concepto de simulación en cuanto que «La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el *trompe-l'oeil*, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador,

incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan» (19). La posición del observador para hacer posible esta simulación es fundamental, como ya propuse en el caso de Sarduy con su familia, la de ver de una manera, desde una posición, la fotografía. Para esta poética entonces tanto el animal como el travestí —sigo el uso de Sarduy de la palabra «travestí»— no buscan una apariencia amable para atraer o una apariencia desagradable para repeler sino más bien una incorporación de la fijeza para *desaparecer* (16). Y esta *desaparición* —que usualmente Sarduy inscribe en itálicas, probablemente por constituir una dimensión enigmática, oscura— resulta clave para el sistema que estas cartas, como ya he sugerido, desnudan. En cierto sentido, la incorporación de objetos (fotografías o demás prendas de vestir), así como la escritura producen una tautología material —todos enfatizan su materialidad debido a que son citados para cumplir este cometido— que precede y prosigue a la imagen. Es decir, la imagen aparece encapsulada por la materia y por lo tanto se deshace. He guardado la parte final del relato del pañuelo de Picasso para este momento ya que las últimas oraciones de la carta proponen algo definitivo. Sarduy prosigue su narración: «el vuelo de la paloma dibuja, a un lado y al otro del mismo, el rostro de los dos personajes principales, es decir, de los dos observadores, ya que la novela no trae personajes y su protagonista es la multitud». Objeto, carta y cuerpo se funden. Y es el objeto viajero el encargado de encadenar este trío.

Asimismo, desde temprano, Sarduy construye lo que más adelante descubrirá como el centro de las grandes teogonías orientales: «no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino una *vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible*, y cuya vivencia y comprensión verdadera son la liberación» (20). Si la vacuidad, entonces, resulta germinadora y su simulación constituye la imagen, entonces su desciframiento (comprensión, vivencia) es una vez más un nuevo desplazamiento, aunque no retorno, a la vacuidad. Por lo tanto, la imagen también funciona de manera protésica en cuanto a que es y está encapsulada, precedida y proseguida por la vacuidad o, por lo menos, por esa zona inexplicable pero que no depende de la

imagen ni constituye la imagen de por sí: lo que más bien es una ceguera.

Precisamente, cuando Sarduy indaga en el *trompe-l'oeil* afirma que el tacto es el sentido que tiene que venir a comprobar y a desmentir lo que la mirada –que Severo describe como «víctima de su ingenuidad»– da por cierto. «Los dedos anulan de golpe la falsificación (...)» (41). Entonces, toda la orquestación o más bien la constelación queda desmantelada pero no perdida con la posibilidad de tocar: «el *trompe-l'oeil*, más allá del paso del ojo a la mano, da testimonio de lo que hay de surplus a la representación de toda presencia» (53) Soporte y representación se reducen estratégicamente a cero, siendo este paradójicamente su exceso.

A propósito de esto último, en *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy discute la novela *Compact* del escritor francés Maurice Roche en un texto que titula «La aventura (textual) de un coleccionista de pieles (humanas)», donde afirma:

La literatura es (...) un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas (1154).

Sarduy encuentra en esta novela su propia poética. El final de este segmento, que subtítulo «El libro por venir» –relevante subtítulo a propósito de la presente lectura–, sospecha que la novela de Roche no sea un hecho aislado sino más bien



FIG. 4. Desde la ventana de mi oficina. Biblioteca Firestone, Princeton University. Fotografía de Javier Guerrero, 2013.

uno de los trabajos inaugurales de una nueva literatura en la cual el lenguaje aparezca como el espacio de la *acción de cifrar*, como superficie de transformaciones ilimitadas: «Literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nos piensa, se harían visibles, confrontarían sus texturas en el ámbito de la página» (1154). La erupción de la página en este fragmento da cuenta de la materialidad de esta como síntesis de la materialidad del cuerpo y en especial de su capacidad de transformarse, su capacidad *ilimitada* de transformarse.

Las cartas de Severo Sarduy, enfatizadas por sus relatos sobre el cuerpo, demuestran lo que en cierto sentido toda carta produce: un contacto material. En el experimento con el que inicié la lectura de este archivo, no solo quise proponer la cantidad de veces que, a pesar de la maquinaria prostética que constituye la máquina (o incluso la pluma), tocamos el papel sino el hecho de que toda carta implica el deseo de tocar al otro –y aquí, naturalmente, también podríamos pensar la máquina o la pluma como prótesis del cuerpo–; es en el papel donde se produce este tocar. En él se produce una síntesis, una tautología material, una saturación.

En una carta de 1960, Severo se excusa ante su familia por no escribir mucho en esa ocasión, afirmando que: «el dolor que/da teclear en la punta de los dedos es horrible». No obstante, en esta carta se produce un error, un *typo* –como dirían en inglés– interesante. Severo escribe «queda», por error la conjunción se une con la conjugación en tercera persona singular del verbo dar, y ofrecen una nueva frase: «el teclear queda en la punta de los dedos». Los dedos, tras el error inscrito/tatuado en la página en blanco, traspasan entonces –como si quisieran traspasar– la frontera material del cuerpo y viceversa. Los dedos se incrustan en el papel y allí se quedan.

Para Sarduy, el travestí como la mariposa –y aquí quiero también incorporar ese peinado francés adornado con mariposas al que se refería el escritor cubano– modifican su organismo, hacen del cuerpo su propio soporte y producen lo que define como «autoplástica», que yo más bien, en el contexto de este artículo, quiero plantear como una autofagia ya que en la plasticidad nunca hay una autonomía total. El libro *por venir* de Roche, con el que Sarduy cierra este capítulo de *Escrito sobre un cuerpo* interpela. Más que el

libro *por venir* pienso en el *por venir* libro. El procedimiento de Sarduy, sus cartas familiares como germen de todo su pensamiento estético, es entender que la simulación de la correspondencia constituye el primer ensayo del cuerpo. Y es que las posibilidades de transformar el cuerpo y sellar otras corporalidades están íntimamente relacionadas con la ficción y con la triangulación de la materialidad en el papel escrito.

Pero debo apuntar una cosa más. Al referirme al experimento de la biografía, aquella que pedía la participación de sus padres, propuse que Severo Sarduy rompía la frontera biológica del cuerpo; no solo la frontera previa, la que ocurre tras su nacimiento, sino principalmente en relación al futuro, al porvenir del cuerpo. El experimento se perpetra. En 1976 se publica el texto biográfico, una especie de cronología que comienza de la siguiente manera: «Se veían a lo lejos las luces de un bazar repleto de juguetes» y Sarduy finaliza «Si adoptaron dioses o águilas y mimaron sus ritos hasta la idiotez o el hastío fue para demostrar –dicen ahora– con su propio ejemplo, la impermanencia y la vacuidad de todo», última línea que versiona el final de su novela *Maitreya* (689). Palabras finales del surplus de esta biografía. Este ejercicio de inscribir en el cuerpo el futuro inscribe a su vez el movimiento *final* de Sarduy y de sus cartas, y de sus objetos. «La impermanencia y la vacuidad de todo» inscrita en la página.

## II. La piel de Arenas

Ahora procederé a abrir el archivo de Reinaldo Arenas en la Universidad de Princeton. Es decir, comienzo a abrirlo. Activo el proceso de apertura debido a que aún estoy lejos de las cajas que contienen los objetos, fotografías, documentos de Reinaldo Arenas. Se trata de una tecnología de archivo que activo desde mi oficina, digitalmente, desde cuya ventana puedo ver el edificio de la Biblioteca Firestone (Fig. 4). Diría que casi puedo tocar el edificio pero no lo puedo hacer. Me dirijo a él, entro. Abro el *locker* disponible. Guardo allí mis pertenencias; dejo parte de mi ropa. Cierro y me quedo entonces con lo mínimo. En cierto sentido, me desnudo un poco. La persona a cargo me pide la identificación, registra la orden que he hecho y lo inserta en un contenedor plástico que encapsula mi identificación para entonces colocármela en la camisa:

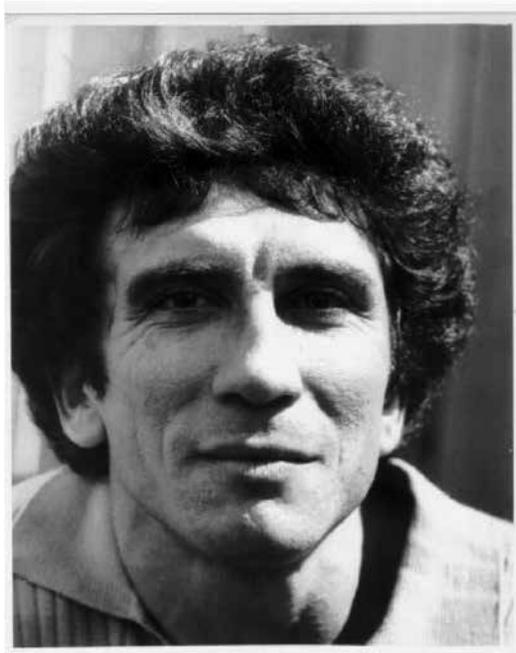


FIG. 5. Reinaldo Arenas. Fotografía de Néstor Almendros. Reinaldo Arenas Collection, Princeton University.

debe permanecer visible durante mi estadía en el área de Rare Books and Special Collections. Luego, me pide que pase al baño para lavarme escrupulosamente las manos. Lo hago. Salgo inmediatamente y camino hasta la sala de consulta. Allí me siento y otra persona me pregunta con cuál caja deseo comenzar. Digo, de memoria, la número 27. Enfatizo, la 27, por si no me ha oído o mi inglés de segunda mano ha generado un ruido. Enseguida, la persona viene con un carrito parecido al que usan los hoteles para el *room service* y me entrega la caja. Antes de tocarla debo firmar el recibo y, con gentileza, me alcanza una hoja agujereada color naranja, un lápiz y un marcalibro *extralarge* hecho con material libre de ácido. Toco entonces la caja. Inserto el marcalibro. La abro. (Fig. 5) Una fotografía de Reinaldo Arenas solicita mi mirada. Una en la que Reinaldo, fotografiado por Néstor Almendros, parece un lobo. Los ojos oscurecidos, la mandíbula pronunciada, animal, su cabello indomable. Siempre me ha parecido que en esta fotografía su cara logra una forma inédita. El lente usado lleva a acercarnos demasiado a la piel de Arenas. Las arrugas prematuras de los ojos, las venas del cuello, las marcas biográficas, sus poros. Se trata de una fotografía de 1981, Reinaldo recién llegado de Cuba. En especial,



FIG. 6. Mi mano toca la piel de la foto. Fotografía de Javier Guerrero. Princeton, 2013.

destaca la textura epidérmica. Más que una fotografía de Reinaldo, se trata de la fotografía de la piel de Reinaldo. Su porosidad, su textura de arena. Por supuesto, la piel de Reinaldo que es Reinaldo (Fig. 6). La toco e imprimo enseguida mi huella. Separo el dedo para ver cómo mi huella lentamente se desvanece sobre el papel fotográfico, sobre la piel de Reinaldo Arenas que también es la piel de la foto. Al tocarla me doy cuenta de que he abierto el archivo.

La Universidad de Princeton es el lugar escogido por Reinaldo Arenas para depositar la «textualidad» y plasticidad de su cuerpo. En el Departamento de Rare Books and Special Collections de la Biblioteca Firestone —sintomática ubicación—, se encuentran veintiocho cajas contentivas de materiales relacionados con Reinaldo Arenas. Codificado como C0232, el archivo consiste en una recopilación de trabajos y documentos personales en el período abarcado entre 1968 y 1990. Consiste en veintiocho cajas archivadoras, subdivididas en carpetas libres de ácido entre las cuales se encuentra un borrador mecanografiado de su novela inédita titulada *¡Qué dura es la vida!* (1959), entre otros. El archivo está dividido en cuatro grandes partes y es de consulta pública pero tiene un par de restricciones que ya caducaron: la correspondencia de Oneida Fuentes (madre de Reinaldo Arenas) no podía ser consultada hasta después de su muerte, sucedida en 2010, y el original mecanografiado

de *Antes que anochezca*, pese a que Reinaldo Arenas lo cerró por veinte años después de su muerte, continúa restringido.

Quiero comenzar enfatizando la obsesión de Reinaldo Arenas con su archivo. No solo es un proyecto personal que lleva a cabo en vida sino que este se convierte, ante la paranoia del cubano, en el único espacio que garantiza la supervivencia de los 'originales' —dadas las confiscaciones y las repetidas pérdidas de los manuscritos de Reinaldo Arenas en Cuba. Y aquí justamente se construye la paradoja que recién señalaba. El archivo «Reinaldo Arenas» es justamente una escenificación de la reescritura, una puesta en escena de la repetición. La compulsiva corrección, ligada sin dudas a la re-escritura, se torna más notoria al organizar y depositar cada uno de los borradores. Esta puesta en escena que emplea el archivo constituye una negación y esquivo de lo definitivamente escrito como expresión del original fetichizado, sinónimo de lo acabado, principio de la escritura, y por lo tanto una consciente pero fatal preferencia por la re-escritura como tránsito, como paradoja material de lo inacabado. La paradoja radica en que los originales de la escritura siempre son reescritura, pérdida, tránsito. En la mayoría de los libros de Reinaldo Arenas se repite una nota que advierte: «Los textos originales (...) forman parte de la colección de manuscritos de Reinaldo Arenas de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey, donde pueden ser consultados». Por lo tanto, este llamado a examinar los originales produce, siendo esta mi primera lectura, una performance: la única certeza al enfrentarse con la colección radica justamente en renunciar a los originales, enfrentar la ausencia, su imposibilidad, lo cual a su vez testifica un paralelismo presente en el trabajo del escritor cubano: la inexistencia de los originales sexuales.

En la obra de Reinaldo Arenas, la relación entre textualidad y cuerpo no es solo relevante sino también compulsiva. En *Celestino antes del alba*, su primera novela, luego de que el abuelo derriba a hachazos los árboles en los que Celestino ha escrito sus poemas, el narrador —doble de Celestino— dice: «Hachas. Hachas. Hachas... Y yo tengo un miedo enorme de que algún día a Celestino le dé la idea de escribir esos garabatos en su propio cuerpo» (89). Asimismo, en sus memorias, Arenas confiesa que *El mundo*

*alucinante* hablaba de un fraile que había pasado por varias prisiones sórdidas, entre ellas la de El Morro, y cuando Reinaldo entró a la cárcel, allí decidió que en adelante tendría más cuidado con lo que escribía porque parecía estar condenado a vivirlo en su propio cuerpo (222). De manera semejante, la relación entre reescritura y cuerpo resulta relevante. La censura de sus libros, lo cual lo lleva a reescribir toda su obra, se asocia con su visibilidad y cuerpo. Cuando en 1981, el mismo año de la fotografía de Almendros, Reinaldo Arenas vio por primera vez las bóvedas en las que se custodiaban las colecciones de Princeton, sintió que estaba a salvo. Este archivo albergaría entonces las múltiples reescrituras de las obras perdidas o confiscadas en Cuba, archivo fantasmático en cuya arena estarían depositados los originales perdidos, malditos, imposibles. A partir de este momento, como ya mencioné, todos sus libros llevan una inscripción que invita a los lectores a revisar los «originales» en el archivo de la Universidad de Princeton. En mi libro *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, leí este gesto como una performance en la que el texto nos envía tras los originales para entonces atestiguar su inexistencia, pero en esta ocasión quiero sospechar de esta primera lectura, o por lo menos añadir otra. La misma está relacionada con la noción de plasticidad que la filósofa francesa Catherine Malabou ha desarrollado en los últimos años.

El archivo tiene que ver con el exceso. Los archivos de escritores usualmente incluyen lo que está fuera, lo que está de más, lo impubliable, lo que de alguna manera excede las formas finales. El archivo entonces es un espacio que contradice la obra de los artistas. Esto sucede, en especial, en aquellos archivos latinoamericanos maricas en los que el cuerpo se inscribe como forma alterable, capaz de transformarse póstumamente dentro del propio archivo. Malabou entiende que la afirmación dominante de la filosofía de Hegel reside en que la subjetividad nunca es pasiva; no es una instancia fija y sólida, es por el contrario una instancia plástica. Como la cera, la subjetividad es receptiva y donadora de su propia forma. Para Malabou, la plasticidad caracteriza la relación que el sujeto mantiene con el accidente, visto por Hegel este accidente en su doble contextura: como



FIG. 7. Mis manos tocan la piel de la foto. Fotografía de Javier Guerrero. Princeton, 2013.

predicado lógico (accidente de una sustancia) y predicado cronológico (el acontecimiento). Es decir, Hegel ejecuta la plasticidad del propio término de plasticidad. Entonces, la plasticidad designa todo aquello que se relaciona con la emergencia de la forma: tanto en francés como en alemán, la palabra «plasticidad» aparece históricamente después del adjetivo (plástico), por lo cual la misma está situada entre el modelado escultórico y la deflagración. Entonces, el surgimiento de una forma, es decir de un accidente, es al mismo tiempo la posibilidad de aniquilación de dicha forma. La forma es sin duda más que presencia. Malabou descubre que en Hegel la forma está pensada en la coincidencia entre el surgimiento y la explosión de la presencia, y este descubrimiento abre la posibilidad de un nuevo materialismo.

Malabou encuentra en la filosofía de Hegel la doble connotación que advierte a propósito del adjetivo «plástico». Por un lado, Hegel se refiere a «personajes plásticos» (Pericles, Fidiás, Platón, entre otros) que le dan forma al «espíritu en su cuerpo» (205). Por el otro, una segunda connotación del término en Hegel se da en el concepto de «discurso plástico» en el que la autodeterminación se produce tras «excluir rigurosamente la relación común entre las partes



**FIG. 8.** Mis manos tocan la piel de la foto. Fotografía de Javier Guerrero. Princeton, 2013.

de la proposición [filosófica], (...) como proceso de “autodeterminación” de la sustancia». Es decir, la sustancia posee en sí misma la capacidad de ser y de dar forma, lo cual constituye la «operación originaria de la plasticidad» (207).

Para distinguir la «estructura anticipatoria» que opera en la subjetividad, tal como es concebida por Hegel del concepto de tiempo, la filósofa crea un nombre «le voir venir», en español, «ver venir», que contiene en sí mismo una dialéctica. Es una expresión que simultáneamente se refiere a estar seguro de lo que viene y no saber lo que se acerca. Jacques Derrida sostiene que uno de los grandes aportes de Malabou radica en la intersección filosófica entre la expresión «voir venir» y la plasticidad, ya que ambos términos dialécticamente conjugan el *tellos* y la sorpresa, la anticipación y la erupción, la metamorfosis y la explosión absoluta (xvi).

En cierto sentido, esta coincidencia entre el surgimiento y la explosión de la presencia, entre el modelado y la deflagración, se relaciona tanto con la noción de archivo como con la propia historia de la construcción de este archivo, el de Reinaldo Arenas. Todo empieza con una invitación del escritor cubano a Princeton en 1981. Sylvia Molloy, para entonces profesora del Departamento de Romance Languages, invita a



**FIG. 9.** Mis manos tocan la piel de la foto. Fotografía de Javier Guerrero. Princeton, 2013.

Reinaldo y, a propósito de su visita, organiza un encuentro entre el escritor y el bibliotecario especialista en cultura latinoamericana, Peter Johnson. Poco después, se celebra el contrato. Pero es a partir de 1987 cuando se acelera, se vuelve más activa y urgente la incorporación de materiales en el archivo. La cubana María Badiás, amiga del escritor, relata que en el verano de 1987, Reinaldo sabía que estaba enfermo: «Rey no se lo admitía ni a sí mismo. Era un hombre orgulloso. Le dolía reconocer que sería vencido, que su maravilloso cuerpo se iba a desintegrar (...)» (24–25). En el invierno de 1987, de acuerdo con la propia Badiás, Arenas comenzó a desaparecer por largos períodos, a inventar viajes y a mentir. Jaime Manrique, en una visita a Reinaldo Arenas, se refiere a la transformación de su cuerpo: «La puerta se abrió y ahogué un grito de asombro. Los atractivos rasgos de Reinaldo estaban horriblemente deformados: media cara se veía hinchada, morada, casi quemada, como si estuviera a punto de caerse» (117). La compulsión por materializar el archivo de Princeton coincide con la progresiva desaparición del cuerpo de Reinaldo, el sida —otra condición que une a estos dos escritores— *marcará* una temporalidad en el archivo de Reinaldo. En su carta de despedida, escribe: «En los últimos años, aunque me sentía muy enfermo, he podido terminar mi obra literaria, en la cual he trabajado por casi treinta años. Les dejo pues como legado todos mis terrores (...)»

En este aspecto, quiero destacar un movimiento adicional que señala Malabou. La



FIG. 10. Mis manos tocan la piel de la foto. Fotografía de Javier Guerrero. Princeton, 2013.

filósofa francesa entiende la filosofía de Hegel como reemplazamiento; es decir, la forma no se forma más que como posibilidad de ser reemplazada. Malabou dice que esta, la forma, solo tendría identidad si fuera reemplazable, sustituible, releuable (94).

La narrativa somática con la que Arenas construye su archivo lo vuelve sustituto.

Contra la idea pasiva de que el sujeto recibe forma desde un afuera, Reinaldo Arenas materializa un archivo evitando formas fijas o estáticas. Para ello, diseña toda una compleja tecnología que permite que el archivo crezca de manera póstuma. Y esta es una de las particularidades de este archivo. El archivo de Reinaldo Arenas se compone ahora de más piezas (subcolecciones) de todos sus colaboradores y seguidores —traductores, editores, albaceas, amigos, en todo caso, todos conectados por el afecto— que continúan componiendo archivos visuales capaces de reactivar y hacer crecer, con pieles prestadas, el archivo de Arenas.<sup>2</sup> El archivo y su movimiento continuo, más que proponer una solidificación y por lo tanto una subjetivación de la otredad, apunta hacia una destitución

2 Luego de la muerte del escritor, tanto sus amigos del Mariel como sus colaboradores más cercanos han engrosado paulatinamente la colección, e incluso se han creado, asociadas a ella, nuevas colecciones. En relación con estas colecciones asociadas, la Biblioteca de Princeton alberga las colecciones de Liliane Hassen y Dolores Kosch; ambas, donadas por traductoras de la obra de Reinaldo Arenas —Kosch al inglés, Hassen al francés—, incluyen documentos, cartas, fotografías, borradores inéditos, así como otros documentos relacionados con sus derechos de autor y trámites de publicación póstuma de su obra. En cuanto a los materiales que han ido añadiéndose a la colección, hay documentos importantes, como es el caso de los originales usados para la publicación del libro *A la sombra del mar* de Juan Abreu y otros documentos y fotografías, así como correspondencia y postales, enviadas por el propio Reinaldo Arenas.

de la subjetividad. Incluso el archivo, como sustituto del cuerpo, apela a otras estrategias. Más que un cuerpo o un cuerpo sin órganos, se trata de órganos sin cuerpo. Jean-Luc Nancy apunta: «no hay totalidad de cuerpo o más bien de una no hay unidad sintética. Hay piezas, zonas, fragmentos. Hay un pedazo después del otro, un estómago, una ceja, una uña de pulgar, un hombro, un seno, una nariz, un intestino delgado, un canal colédoco, un páncreas» (27-28).

En este sentido, Reinaldo hace que el cuerpo se vuelva extraño para mudar de piel. Al depositar la fotografía, las fotografías, Reinaldo hace de su cuerpo, un cuerpo postergado, como propone Nancy, un extraño cuerpo extraño.

Toco nuevamente la fotografía de la piel de Reinaldo y me doy cuenta de que estoy tocando su piel (Fig. 7). Ya que al tocar, como cuando se produce la *écriture* de Nancy, una mano ajena se desliza sobre la mano que toca. Los libros de Reinaldo que piden visitar el archivo también piden activar el archivo al tocarlo (Fig. 8), ya que al tocar las pieles del archivo estas se vuelven las pieles de Reinaldo. Es decir, aquello que yo veía como una performance que enviaba a los lectores de los libros al archivo para verificar que los originales no existen, también se puede pensar



FIG. 11. Reinaldo Arenas en Princeton. Fotografía de Marcia Morgado. Reinaldo Arenas Collection. Princeton University.



FIG. 11. Johnny Depp en *Before Night Falls*, Julian Schnabel, 2000.

como una solicitud de tocar. Y tocar el archivo es tocar a Reinaldo en cuanto a que toco lo que Reinaldo Arenas alguna vez tocó. Yo lo toco ahora, en Princeton, con esta mano, con estas manos. Este movimiento táctil ejecutado sobre el archivo epidérmico constituye la única posibilidad material de Reinaldo Arenas.

El archivo de Reinaldo en la Universidad de Princeton se vuelve sustituto en su plasticidad. Quizá entonces al pensar en una destitución de la subjetividad, como la plantea Catherine Malabou, tras la posibilidad de un nuevo materialismo, sea necesario pensar que Reinaldo Arenas al sustituir su cuerpo con el archivo, no propone el reemplazamiento de un cuerpo por otro, sino la destitución y por lo tanto la sustitución del cuerpo por los pliegues del archivo, por una piel de archivo. Reinaldo transformado en una colección de pieles: toda una cirugía plástica. Pensar la visualidad y la plasticidad de archivo en este aspecto no sería tocar con la mirada, como empieza Derrida su disertación sobre Nancy, *El tocar, Jean Luc-Nancy*, sino un movimiento más radical: (Fig. 9) ir de los ojos a las manos, cambiar los ojos por las manos, los ojos en las manos. Con mis manos tocando su piel, Reinaldo se toca a sí mismo. (Fig. 10)

Finalizo con otra fotografía del archivo (Fig. 11): Reinaldo Arenas en Princeton, muy cerca de su archivo, posa desde de la escultura en bronce de Henry Moore *Oval with Points*. En un lugar muy cercano al sitio del archivo, Arenas parece reclamar visibilidad. Por supuesto, la fotografía también implica cierta dimensión lúdica, específicamente con la transgresión del espacio público, con la intervención de su cuerpo. Un pasaje de su autobiografía, *Antes que anochezca*, en el que Arenas relata una práctica sucedida en la cárcel, resulta elocuente para pensar este último gesto: «existía una forma de burlar la requisita; esto lo hacía un grupo de locas expertas llamadas “las maleteros”. Los reclusos les daban (...) lo que los familiares les habían traído a ellos, es decir, cajas de cigarrillos, algún dinero, pastillas, crucifijos, anillos, todo lo que fuese. Las maleteros (...) iban al baño y se lo metían todo en el culo. Algunas maleteros tenían una capacidad realmente sorprendente (...)» (214).

En *Before Night Falls*, versión fílmica de la autobiografía, Julian Schnabel recrea este episodio (Fig. 12) y su énfasis queda claro al ser interpretado por el actor Johnny Depp (travestido doblemente, primero como Bombón y luego como el Teniente Víctor). Y en este cuerpo se escenifica el tránsito del texto: Bombón transporta los manuscritos en su «culo» para luego,



FIG. 11. *Oval with Points*, Henry Moore, 1969-1970. Fotografía de Javier Guerrero, 2012.

el Teniente Víctor enseñárselo por primera vez transformado en *Le monde allucinant*, ahora traducido al francés y hecho libro. El culo de Bombón, entonces, materializa el libro, lo hace materia pública. El cuerpo constituye una máquina de formación.

Vuelvo ahora, entonces, a la fotografía de Arenas (Fig. 11). Al consultar la obra de Henry Moore, todos los escritos relacionados con la pieza ubicada en la Universidad de Princeton (Fig. 13) confirman que poco tiempo después de su instalación, esta mostró importantes signos de desgaste tras la exposición continua a los cuerpos que interactúan con ella, el continuo tocar de la pieza (Fig. 14). Asimismo, las fuentes también confirman que el desgaste de la pieza deleita a su escultora. Se trata sin lugar a dudas de una escultura para cuya forma ideal es necesaria la fricción de los cuerpos, el tocar, lo cual a su vez forma la pieza. En cierto sentido, la escultura también resulta inacabada y, si se quiere, plástica. Todo archivo es anal, retiene. En cierto sentido, como propuse con Bombón, el archivo constituye una analidad productiva, una analidad con poderes plásticos. La fotografía de Arenas en la escultura de Moore, entonces, también podría pensarse en ese sentido. La constitución de un archivo anal, doblemente anal, la celebración de una materia sexuada, protética, cuya construcción y exhibicionismo hace posible tocar sus pliegues, hace posible *tocar su piel*.



FIG. 11. *Oval with Points* (detalle), Henry Moore, 1969-1970. Fotografía de Javier Guerrero, 2012.

### Obras citadas

- Abreu, Juan. *A la sombra del mar*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- , *Celestino antes del alba*. Miami: Universal (Colección Caniquí), 2001.
- , *El mundo alucinante*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- , *Qué dura es la vida*. Novela inédita. 1959. Reinaldo Arenas's Papers, Caja 13a, Firestone Library, Princeton University.
- Badías, María. «Lo que compartimos con Reinaldo Arenas». *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*. Ed. Reinaldo Sánchez. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.
- Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu (Colección Filosofía), 2011.
- . *Mal de archivo*. Madrid: Trotta, 1997.
- . «Preface by Jacques Derrida». *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Guerrero, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- Malabou, Catherine. *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Palinodia, 2013.
- . *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectics*. Nueva York: Routledge, 2005.
- . «The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, Dialectic». *Hypatia* (15.4) (2000): 196-220.
- Manrique, Jaime. *Maricones eminentes*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.
- Sarduy, Mercedes y Severo Sarduy. *Cartas a mi hermana en La Habana*. Coral Gables: Severo Sarduy Cultural Foundation, 2013.
- Sarduy, Severo. «Escrito sobre un cuerpo». *Obras Completas*. México: Conaculta, 1999.
- . *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- . «Maitreya». *Obras Completas*. México: Conaculta, 1999.
- Schnabel, Julian, dir. *Before Nighth Falls*. El Mar Pictures/ Grandview Pictures, 2000.

---

# Gutiérrez



## **Ricardo Gutiérrez Mouat, un pensador de la orillas**

### **Presentación de Sebastián Schoennenbeck**

La biografía intelectual de Ricardo Gutiérrez-Mouat permite hallar indicios de sus aportes a los estudios de la literatura hispanoamericana y chilena. Por ejemplo, en cómo ha iluminado críticamente figuras tales como José Donoso, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y, ahora, Roberto Bolaño. Me gustaría llevar a cabo este recorrido biográfico tal vez un tanto positivista para dar objetivamente con aquello que la tradición ha denominado el alma, en este caso, el alma de este pensador. Sin embargo, dudo de este proyecto al recordar la siguiente reflexión que Virginia Woolf escribió en uno de sus diarios: «La verdad es que no se puede escribir directamente acerca del alma. Al mirarla, se desvanece». Dada esta imposibilidad, tal vez una manera más oportuna, aunque

también más personal, de realizar esta presentación sea relatando dos de los muchos momentos de lectura de los textos de Gutiérrez-Mouat que resultaron ser, para mí, una verdadera epifanía.

El primero de ellos se sitúa durante los tiempos de mi investigación doctoral. Me encontraba estudiando una novela de José Donoso titulada *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Muchas preguntas me surgieron durante la lectura de este relato que cuenta las aventuras y desventuras de una bella muchacha nicaragüense en Madrid. ¿Por qué la fábula de una novela escrita por un chileno transcurre en una capital europea con aires de los años veinte?, ¿por qué la novela citaba una y otra vez la obra de Rubén Darío?, ¿por qué era tan importante la

---

presencia de un perro macho llamado Luna? El capítulo titulado «*La marquesita de Loria* o la saturación del juego», que encontré en el libro *José Donoso: impostura e impostación*, de Ricardo Gutiérrez-Mouat (1983), iluminó, profundizó y problematizó aún más mis dudas. Varias fueron las lecciones que él me transmitió. En primer lugar, la importancia que adquieren en la obra donosiana los espacios públicos y los privados, espacios abiertos y espacios cerrados que establecen polarizadas relaciones entre sí y que dan lugar a la obscenidad y al grotesco tan propio de la narrativa de José Donoso. Una segunda lección, nunca antes impartida, me permitió superar la prejuiciada lectura de Donoso como escritor europeizante. Según Ricardo Gutiérrez Mouat, los modelos literarios y artísticos europeos y altamente idealizados no son un mero gesto amanerado en el imaginario donosiano. Por el contrario, tales modelos gozan de una innegable y controvertible presencia fundadora en las letras hispanoamericanas, tal como Darío ya lo había formulado en *Prosas profanas*. Al respecto, cito el texto crítico de Gutiérrez Mouat:

Más allá o más acá de cualquier americanismo o europeísmo de Darío, importa señalar lo que hay de fundamentalmente literario en esta declaración: la impostación de un yo ficticio y artificial, y la apropiación de esta impostura a través de la lengua poética. Es en esta coyuntura, entre otras, donde Donoso se da cita

con Darío y lo vuelve a poner en juego, en circulación. No lo cita para rendirle homenaje, o reconocerlo, o decorar su texto sino para jugar con él en ese espacio artificial y abierto y asumido en América por Darío: el espacio entre el yo y las máscaras, entre el deseo y su objeto, separados, tanto en Donoso como en Darío, por la nostalgia. (267)

Este pasaje del texto crítico me permitió comprender aquel ejercicio literario que revisa, reflexiona o produce una subjetividad ya no en términos esencialistas, por lo tanto, me enseñó que la identidad del *yo* puede ser pensada en términos de impostación, de impostura o de artificial compostura. Y gracias a este pasaje comprendí mejor la declaración de la Agrado, el personaje travestí del filme almodovariano *Todo sobre mi madre*: que una es más auténtica mientras más se parece a lo que soñó de sí misma. Simulación, deseo y artificio son recursos que nos permiten desnaturalizar lo que hemos entendido por identidad. Recogiendo los aportes de Philip Swanson, podríamos afirmar que el comentario de Ricardo Gutiérrez Mouat sobre la cita de Darío en el texto donosiano estaría develando la literatura como «un mito altamente desnaturalizado de la identidad latinoamericana» (Swanson, 200). Esta desnaturalización también re-significa las relaciones trasatlánticas entre nuestras latitudes hispanoamericanas y los centros europeos. En efecto, ya no se trata de buscar una identidad

latinoamericana esencial, sino más bien de pensar nuestra identidad como una imitación compleja o una impostación de los modelos europeos por parte de las periferias locales. La reflexión de Gutiérrez Mouat que he querido compartir con ustedes es tremendamente vinculable con los modos a través de los cuales Beatriz Sarlo leyó la obra de Jorge Luis Borges. Tanto Donoso como el escritor trasandino pueden ser presentados como voces de las orillas, es decir, como voces que experimentaron «el problema de una cultura que se definía como europea pero que no lo era del todo, porque se había implantado en un país periférico y mezclado con el mundo criollo» (Sarlo, 12).

Segundo momento de epifanía: estudiando las rutas anglosajonas en la poética de José Donoso, me encontré con una fina reflexión que pone sobre el tapete intertextual al autor de *El jardín de al lado* con la reflexión metanarrativa de Henry James. En su impecable ensayo preliminar a *Mascarada. Tres novelas contemporáneas*, una selección de novelas cortas de José Donoso editadas por Fondo de Cultura Económica en México, en el año 2006, Ricardo Gutiérrez Mouat afirma lo siguiente: «En el prólogo a *Retrato de una dama* James escribe que la forma literaria se construye mediante el encuadramiento de la visión artística como si esta se percibiera a través de una ventana. Su visión retrospectiva de esa novela echa una extraña luz sobre *El jardín de al lado*, de Donoso» (11). James confiesa que la escritura de

su novela fue demorosa porque, estando una temporada en Venecia, se distraía con el paisaje urbano que entraba por la ventana de la pieza que arrendaba. Según Gutiérrez Mouat, algo similar sucede en la novela de José Donoso, porque el escritor-personaje también se deja distraer con el jardín del vecino que mira desde la ventana del departamento madrileño en el que se encuentra temporalmente para finalizar la escritura de su novela. De este modo, cito a Ricardo Gutiérrez Mouat, «el lago veneciano se convierte en el jardín de al lado donosiano» (11-12). Ventana, mirada, paisaje y una escritura interrumpida por la distracción visual son recursos de composición comunes para James y Donoso. La complicidad entre ambos está bien advertida por Ricardo Gutiérrez Mouat, logro que puede explicarse, en parte, gracias a las entrevistas que el investigador realizó al mismo Donoso y a las transcripciones de sus charlas originales. Hasta aquí con las epifanías.

No había tenido la oportunidad de conocerle personalmente y era esa experiencia siempre ausente la que me permitía imaginar a don Ricardo como un intelectual que ejercita su pensamiento estando en la orilla, en la orilla del mar, en la orilla de la región, en la orilla de la lengua y de la cultura, en la orilla en la que el sujeto comienza a desdibujarse. Pensar desde una orilla la orilla de allá, la otra orilla, la orilla que nos era original. Desde su orilla estadounidense, en la Universidad de Emory,

Atlanta, Ricardo Gutiérrez Mouat, fielmente, tal vez nostálgicamente, no ha dejado de mirar esta orilla.

# La figura del escritor en Bolaño Ricardo Gutiérrez-Mouat\*

El título de esta conferencia quizás no parezca demasiado original, porque cualquier lector de Bolaño sabe que su obra tiene un marcado carácter literario, como si estuviera dirigida a un pequeño círculo de lectores que sufren –para citar a Vila-Matas– del mal de Montano; o sea, lectores que están enfermos de literatura, tanto como lo estuvo el propio Bolaño, quien decía que si no se hubiera dedicado a escribir, habría tenido una salud mucho más robusta.

En efecto, la obra de Bolaño está centrada en la vida literaria y se caracteriza por una proliferación de escritores que la pueblan. La mayoría de las veces estos escritores son imaginarios y muchas otras están en clave, como el Sensini del relato epónimo, los real visceralistas de *Los detectives salvajes*, el crítico literario que narra el *Nocturno de Chile* y Archiboldi. Pero no el Archiboldi de 2666 sino el borrador de este personaje que se llama J.M.G. Arciboldi y que es mencionado fugazmente en *Los detectives salvajes*. (También en *Los sinsabores del verdadero policía*). Este Arciboldi remite a un conocido escritor francés, Jean-Marie Gustave Le Clézio,

\* Esta conferencia fue dictada el 17 de junio de 2015. Una vez concluida el público asistente participó en un debate marcado por la aguda reflexión literaria y la generosidad característica de Ricardo Gutiérrez-Mouat. Ese día nadie imaginó que sería su última conferencia y que su deceso ocurriría solo tres meses después. Para la Cátedra Abierta UDP en Homenaje a Roberto Bolaño es un privilegio haber contado con un crítico e investigador de su talante entre sus invitados .

que ganó el Premio Nobel en 2008 y escribió una novela llamada *La cuarentena* (1995), que está parcialmente narrada por un tal Leon Archambau. Entre estos escritores en clave que aparecen en la obra de Bolaño está el propio Bolaño, que se proyecta a través de varias máscaras en sus poemas, relatos y novelas. Es «B» o «Bolaño» o «Roberto Bolaño», o tiene nombres como «Mario», «Claudio» y «Remo Morán» en ciertos relatos y novelas, o simplemente prescinde del nombre. Pero sigue estando ahí, con los rasgos biográficos que lo caracterizan. Y cuando Bolaño habla en nombre propio, en los artículos que comienza a publicar en revistas y periódicos a partir de su reconocimiento público, y en las conferencias que dicta a partir de entonces, habla casi exclusivamente de escritores (incluido él mismo) que pueden ser clásicos o modernos, americanos o europeos. Todo esto quiere decir que la obra de Bolaño es una interpretación literaria de la modernidad, es la modernidad vista a través de los escritores y filtrada por la mirada literaria. Este es el milagro de su obra, que a pesar de estar centrada en el mundo literario –o en el campo literario, para ser más formales–, no se asfixia ni se ahoga en él, sino que abre puertas y ventanas para que entre –o salga– el individuo, la sociedad y la historia. Es innegable, me parece, que la obra de Bolaño repercute fuera de los límites del campo literario, y que no la leen solo otros escritores, editores, críticos literarios o miembros del jurado del Rómulo Gallegos.

Inevitablemente las proyecciones de Bolaño en su obra, y su diálogo con los escritores del canon y con sus contemporáneos, van creando una figura de autor que contextualiza la recepción de los textos. Un crítico argentino –Julio Prematnos recuerda que el autor «no es un concepto unívoco, una función estable, ni, por supuesto, un individuo en sentido biográfico, sino un espacio conceptual, desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos...». (21) El mismo crítico estudia el caso de Witold Gombrowicz en Argentina y señala cómo un autor puede convertirse deliberadamente en su propio personaje, es decir, crear una figura de autor –un figurante, en el caso de Gombrowicz– que lo represente ante el público y en el campo literario. Un pasaje del diario de Gombrowicz registra a las claras este proyecto: «Yo soy mi problema más importante y posiblemente el único: el único de todos mis héroes que realmente me

interesa... Comenzar a crearse a sí mismo y hacer de Gombrowicz un personaje, como Hamlet o Don Quijote» (Premat 11). El proyecto de Gombrowicz tiene que ver con su excéntrica situación de expatriado polaco en Buenos Aires en los años de la Segunda Guerra Mundial. Pero no hay que ser polaco ni expatriado para proponer una empresa semejante. César Aira, por ejemplo, dice en una entrevista que la única función de los escritos es crear al autor, y que luego de cumplir esa función deben desaparecer para no actuar en contra de esa figura que han dibujado (Premat 240). De aquí, a la idea de un autor sin obra o cuyas obras son objetos encontrados hay poco trecho. Marcel Duchamp, quien dijo en algún momento que se retiraba de la pintura para dedicarse a jugar al ajedrez, es el caso más evidente. Y Jacques Vaché, aquel surrealista francés que Cortázar cita en uno de los epígrafes de *Rayuela*, parece que fue conocido solo por unas cartas que intercambió con André Breton.

Por supuesto que Bolaño es un autor con abundante obra, que nunca tuvo la pretensión de convertirse en un personaje de leyenda, ni mucho menos de escribir su autobiografía. En una de sus muchas entrevistas dice aborrecer el género autobiográfico con la excepción de libros sobre grandes detectives o criminales. Pero así y todo figura bajo diferentes máscaras en su poesía y ficción, y de este modo va construyendo una imagen de sí mismo —yo diría, incluso, *editando* una imagen de sí mismo— para que lo leamos de cierta manera y lo interpretemos con referencia a ciertas tradiciones o códigos literarios. Pero antes de analizar este aspecto de la obra de Bolaño, convendría decir algo más sobre el lugar del autor en el espacio público de la posmodernidad.

Como todos sabemos, Bolaño adviene al mundo de las letras rodeado de su propia leyenda, aunque la transformación de su trayectoria en mito quizás sea más notoria en Estados Unidos, donde no existe una idea muy clara de América Latina y hay que inventar estereotipos para vender los pocos libros que se traducen. Pero al norte y al sur del Río Bravo, y en las dos orillas del Atlántico, Bolaño conquista su lugar en el canon y en el mercado editorial en un momento en que el autor ha vuelto por sus fueros —después del destierro que le había impuesto la teoría postestructuralista— y se ha convertido quizás en el personaje principal de la literatura. Ya no hay un Quijote que eclipse a su autor, y atrás han

quedado los grandes protagonistas de la narrativa latinoamericana: don Segundo Sombra, Arturo Cova, Doña Bárbara, Pedro Páramo, Artemio Cruz, Horacio Oliveira, Úrsula Iguarán, Aureliano Buendía, etc. Si hay un personaje sobresaliente en la narrativa chilena reciente, sería el Marcelo Chiriboga de *El jardín de al lado* de Donoso, esa especie de García Márquez ecuatoriano que se codea con todo tipo de celebridades (el papa, Fidel Castro, Carolina de Mónaco, Brigitte Bardot) y que es el príncipe consorte de la papesa que mueve el mundo editorial del Boom, Núria Monclús (Carmen Balcells, en el plano referencial). Pero el detalle clave es, justamente, que este personaje se propone como la imagen viva del autor de éxito. De hecho, poco le faltó a Chiriboga para convertirse en uno de los autores consagrados del Boom. No solo reapareció en una novela posterior de Donoso sino que concitó el interés de Carlos Fuentes (quien lo incluye en *Diana o la cazadora solitaria*) y del novelista ecuatoriano Diego Cornejo Menacho, quien dedica una novela entera, *Las segundas criaturas*, a su vida y milagros. Ahora solo falta que alguien encuentre los diarios perdidos de Chiriboga, o sus memorias, traspapelados en algún cajón.

No hay duda de que el autor está de vuelta y que ha vuelto a ocupar el espacio público. Su retorno se manifiesta en el auge de las biografías y memorias, y en la difusión que ha alcanzado, entre autores y críticos, ese género llamado autoficción, que es básicamente una mezcla de ficción y autobiografía. Hace pocos años el manuscrito de «El jardín de senderos que se bifurcan», de Borges, fue subastado en Nueva York (se rumoreaba que la puja mínima sería de doscientos mil dólares). Un manuscrito es un legado personal del autor, una metonimia de su cuerpo y de la mano que lo compuso. Es algo más que una primera edición o un incunable, por ejemplo. No sé si los manuscritos de Bolaño se bastarán en algún momento, pero las recientes exposiciones de sus archivos en Barcelona y en Madrid, que en principio fueron pensadas como una contribución al estudio de su obra, se centran claramente en la persona del autor. Bolaño fue un autor de carne y hueso pero también fue (y es) un nombre, y ese nombre actúa como principio de coherencia de lo que de otra manera sería una colección caótica de papeles y apuntes.

En América Latina, el resurgimiento del autor —suponiendo que este alguna vez hubiera

muerto (a pesar de los intentos de Borges por asesinarlo)— ocurrió durante el Boom de los años sesenta, cuando se dio la paradoja de que mientras la figura del autor desaparecía de las grandes novelas, reaparecía con un esplendor inusitado en el nuevo escenario de la publicidad masiva. Fue la época del autor superestrella y del culto a la celebridad, época de fiestas y utopías que aparecen fielmente retratadas en las páginas de *Historia personal del Boom*, de José Donoso. Como apunta Aníbal González, las novelas totalizadoras del Boom se produjeron a partir de un concepto impersonal de la escritura. Incluían figuras de autor pero estas eran débiles, moribundas o legendarias: Ixca Cienfuegos, Morelli, Bustrófedon, Melquíades. No obstante, si en estas novelas el autor era una deidad oculta, «en la realidad referencial», continúa el crítico, «la situación era dramáticamente distinta: allí, una combinación de factores contribuyeron a la creación de un panteón viviente de autores que a menudo eran vistos como héroes de la cultura latinoamericana» («Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global» 274). Y podríamos agregar que cuando estos autores no hacían el papel de héroes culturales, se convertían en héroes literarios, en protagonistas de sus propias ficciones, como en *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa, *Diana o la cazadora solitaria* de Fuentes o *La Habana para un infante difunto* de Cabrera Infante. De ese modo, el autor se reintroducía en la novela explotando el perfil social que había ganado en los años sesenta.

Estas novelas autoficticias incorporan una ilusión biográfica que, en realidad, corresponde a toda novela o, mejor dicho, a todo acto de lectura. En *El placer del texto*, el propio Roland Barthes, que había firmado el certificado de defunción del autor a fines de los sesenta, lo resucitó como componente del goce de la lectura, y menos de una década más tarde escribió él mismo una especie de autobiografía. Hoy en día los lectores no tienen que disculparse por querer entrever la presencia de un autor detrás del despliegue impersonal de la escritura. La crítica ha superado el cliché decimonónico de vida-y-obra que establecía una relación genética o mimética entre ambos términos: el autor como origen del texto, el texto como reflejo del autor. La ilusión biográfica de la que hablan los críticos recientes postula al autor como un efecto del texto, como una instancia posterior, como una especie de suplemento

fantasmagórico. Incluso es concebible que una biografía de autor apunte a corregir los malentendidos que puedan afectar la figura o imagen del mismo autor en su recorrido por el mundo.

En el mundo hispano la súbita aparición de Bolaño en el horizonte literario significó un relevo generacional. Ignacio Echevarría ha dicho que después de Bolaño la figura pública del escritor latinoamericano, ejemplificada por autores como Borges y García Márquez, se hizo obsoleta (Maristain, 137), afirmación que, en mi concepto, se aplica sobre todo a los pares generacionales de Bolaño. En Estados Unidos la publicación de *Los detectives salvajes* implicó una ruptura con el estereotipo mágicorrealista que hasta entonces había definido la figura de autor latinoamericano. Claro que la ruptura del estereotipo se efectuó mediante la fabricación de otro estereotipo, la del escritor contracultural que conjugaba las imágenes de Jack Kerouac (por su apego a la mitología del camino) y del Che Guevara. Bolaño se vendió como un híbrido de estas imágenes, a pesar de que cuando escribió *Los detectives salvajes* el autor tenía 45 años, era padre de familia y estaba asentado desde hacía años en la comunidad de Blanes. Pero Bolaño se proyectó como si fuera el adolescente de sus años mexicanos, o sea, como el Arturo Belano que, en la novela, se dedica a recorrer los caminos del norte de México en 1976 en busca de Cesárea Tinajero). Esto significa, entre otras cosas, que aunque las autorrepresentaciones de un autor en su obra contribuyen a dibujar una figura de autor, otras imágenes proyectadas desde distintos ángulos también contribuyen a formar tal figura. El autor —como dice un crítico francés— es una creación colectiva entre el propio autor, los lectores, otros escritores (sus pares) y los editores (Meizoz, 11). Recordemos que Bolaño es un personaje de otros novelistas (Javier Cercas y Roberto Brodsky) y pensemos que su imagen como autor de *Los detectives salvajes* en Estados Unidos fue probablemente tramada en una reunión entre editores y agentes publicitarios. A veces se da el caso de que estos mecanismos, que son difíciles de controlar, deforman una figura de autor, como sucedió con Bolaño en aquellas ocasiones en que se le vio como exiliado político o heroinómano.

(Aquí quiero hacer un paréntesis para referirme a *Veneno*, la novela de Brodsky en que Bolaño figura prominentemente. Esa novela es una

especie de radiografía o autopsia del venenoso medio cultural chileno, o del campo literario, sacudido a finales de los años noventa por las dos visitas que Bolaño hizo al país. Me pareció notable que Bolaño figure en la novela de Brodsky rodeado de un aura legendaria, o de un mito de identidad, que excede [pero sin negarlo] cualquier acercamiento realista a la biografía del autor. El Bolaño cotidiano aparece en la novela pero entremezclado con rasgos legendarios y con otras imágenes identitarias que han refractado su figura. Dice el narrador, por ejemplo: «En su cementerio marino... Bolaño era otro distinto al pasajero furioso que regresaba a Chile a cobrar su lugar, o al drogadicto de los desiertos de Sonora que luego construirían... los agentes publicitarios» [142]. Más adelante el narrador de Brodsky alude a otro aspecto del mito de Bolaño: «Él había superado la dependencia de las sinecuras y los favores a costa de una intemperie más o menos mítica pero al fin y al cabo personal...» [149].<sup>1</sup> Y al final el mismo narrador termina rindiéndose ante una pregunta de su hijo: «Deslindar al hombre de sus máscaras era como tratar de encontrar a su hermano en el manicomio equivocado... Alberto se descubrió incapaz de responder a la pregunta de su hijo. ¿Quién era Bolaño? No tenía ni idea» [161-62]. Brodsky, o su narrador, acierta cuando afirma que las ficciones de Bolaño documentan un mundo literario degradado, y que Bolaño amaba la literatura pero amaba sobre todo «la situación real de la literatura en el mundo» [149]. Y la situación real de la literatura en el mundo tiene que tomar en cuenta las guerras literarias y los conflictos de poder que estructuran el campo literario, en el cual un autor se coloca mediante

1 Enrique Vila-Matas conoció a Bolaño al final de los años duros (en 1996, cuando Seix Barral le había aceptado el manuscrito de *Literatura nazi*) y quedó impresionado con la determinación de ese chileno perdido en la Costa Brava. En un texto incluido en el *Archivo Bolaño*, Vila-Matas comenta las penurias que tuvo que soportar Bolaño antes de darse a conocer, pero saca a relucir algunos aspectos positivos de tal condición: «[C]uando pienso [en Bolaño], no puedo olvidarme de cierto período de felicidad de algunos artistas, de gloriosos días sin gloria vividos antes de haber oído hablar del mundillo literario, de las envidias, de los egos y el mercado: días en los que esos artistas fueron misteriosos y antisociales y, por mucho que deploraran moverse entre tanta desolación y tristeza, vivían y respiraban plenamente en su personal reino sagrado del arte». Y termina diciendo que Bolaño le pareció uno de esos escritores que él creía extintos, sujetos «desahuciados [que] vivieron en los tiempos en que los escritores eran como dioses, [que] vivían en las montañas cual ermitaños desesperados o aristócratas lunáticos; [y que] escribían en esos días con la única finalidad de comunicarse con los muertos...» Escritores como esos, afirma Vila-Matas, «nada tienen que ver... con los grises escritores competentes que en su momento tanto proliferaron en la llamada "nueva narrativa española"».

sus obras pero también mediante esa figura de autor que glosa Brodsky y que, según Echeverría, ya citado anteriormente, cambia la imagen pública del escritor latinoamericano).

Pero volvamos al tema de la autofiguración de Bolaño en su obra. Desde el comienzo de su ficción Bolaño se proyecta como protagonista o personaje-testigo. En «Diario de bar» (1979), su relato más antiguo que se ha dado a conocer hasta ahora, Bolaño se proyecta en la figura de un joven chileno que vive en Barcelona sin permiso de trabajo, que pasa las noches en vela escribiendo cuentos, y que cada mañana va al café de la esquina a reponer fuerzas. Ahí se entera de que otro de los pocos chilenos que viven en esa zona de la ciudad se ha suicidado y que los habituales del café pensaron que el suicida había sido él. Se implica que el suicidio del estudiante chileno sugestiona al protagonista del relato (que se llama Mario, como Mario Santiago) y este también termina suicidándose. (En una entrevista Mónica Maristain le pregunta a Bolaño si alguna vez había pensado en suicidarse, y Bolaño le responde que sí, y que en alguna ocasión sobrevivió «precisamente porque sabía cómo suicidarme si las cosas empeoraban».) El suicidio de Mario en «Diario de bar» tiene connotaciones interesantes. El personaje se tira al abismo desde una ventana en los altos de un edificio, escena que recuerda la insistencia con la que Bolaño habla del abismo en relación con las vidas de los poetas, cuya prueba de fuego para forjarse como poetas es meter la cabeza en un pozo (o en la oscuridad) y caminar al borde del abismo.

En este relato se perfila la tradición del poeta maldito, que acompañará la obra poética y narrativa de Bolaño hasta el final. Como ejemplos tenemos a Enrique Martín, el poeta suicida del relato epónimo, al Arturo Belano de *Los detectives salvajes* (quien bebe ingentes cantidades de un mezcal llamado Los Suicidas la noche antes de partir al norte de México en busca de Cesárea Tinajero), y Edwin Johns —el pintor que se hace famoso cuando se mutila la mano izquierda y la pega a uno de sus cuadros creando un collage macabro— en *2666*. Sin olvidar, en esta misma novela, al poeta loco del asilo de Mondragón que figura en la segunda parte y que no es otro que Leopoldo María Panero, el gran poeta español recientemente fallecido. Sin embargo, es difícil ver a Bolaño como poeta maldito a tiempo completo. Bolaño admiraba las vidas de los

poetas malditos –Sophie Podolski, Rodrigo Lira, Leopoldo María Panero, entre otros, para no mencionar a Baudelaire y Rimbaud–, esas biografías que se desenvolvían al borde del abismo y terminaban con frecuencia en la locura o el suicidio. Pero tenía el suficiente sentido común como para recomendarle a su hijo que no siguiera por ese camino, como declaró medio en broma en la Feria del Libro de Santiago en 1999.

Su atracción y distancia con respecto a este tema también se puede apreciar en su tratamiento del motivo de la pobreza, por ejemplo en un poema titulado «El dinero»:

Trabajé 16 horas en el camping y a las 8  
de la mañana tenía 2.200 pesetas pese a ganar  
2.400 no sé qué hice con las otras 200  
supongo que comí y bebí cervezas y café con  
leche en el bar de Pepe García dentro del  
camping y llovió la noche del domingo y toda  
la mañana del lunes y a las 10 fui donde  
Javier Lentini y cobré 2.500 pesetas por una  
antología de poesía mexicana que  
aparecerá en su revista y ya tenía más de  
4.000 pesetas y decidí comprar un par de  
cintas vírgenes para grabar a Cecil Taylor  
Azimuth Dizzie Gillespie Charlie Mingus  
y comerme un buen bistec de cerdo  
con tomate y cebolla y huevos fritos y escribir  
este poema o esta nota que es como un pulmón  
o una boca transitoria que dice que estoy  
feliz porque hace mucho que no tenía  
tanto dinero en los bolsillos.

La indigencia ha sido un tema importante de la literatura occidental desde el eclipse del mecenazgo aristocrático –hasta tal punto que un periodista francés del siglo XIX (Charles Colnet) publicó en 1856 un libro titulado *Biografía de los autores muertos de hambre* (Meizoz, 44)– y un rasgo inherente del poeta maldito. Pero el poema de Bolaño es sobre el trabajo, actividad bastante alejada del estereotipo del malditismo. Rimbaud renunció a la poesía y le fue bien por un tiempo en África haciendo todo tipo de negocios, pero nuestro José Asunción Silva naufragó en el proceloso mar de la compra y venta y terminó disparándose un tiro en el corazón. Bolaño fue vigilante nocturno de un camping durante varios veranos y lo que hoy llamaríamos vendedor informal, y aunque en un par de textos le agradece a su amigo catalán García Porta

haberle llevado yogures, queso, pan, manzanas y cigarrillos cuando no tenía ni un duro, es dudoso que hubiera llegado a integrar la nómina de los autores muertos de hambre de aquel olvidado periodista francés.

Para 1979, el año de «Diario de bar», Bolaño llevaba dos años viviendo en Barcelona, en una época en que la Ciudad Condal tenía graves problemas de desempleo y violencia agravados por la llegada de un gran número de inmigrantes y exiliados políticos sudamericanos. En dos de los poemas de *La universidad desconocida* Bolaño se identifica como «sudaca» y en ambos, curiosamente, invoca la figura del trovador medieval como modelo identitario. Veamos el poema que aclara el título del libro:

Entre Friedrich von Hausen  
el minnesinger  
y don Juanito el supermacho  
de Nazario.  
En una Barcelona llena de sudacas  
con pelas sin pelas legales  
e ilegales intentando  
escribir.  
(Querido Alfred Bester, por lo menos  
he encontrado uno de los pabellones  
de la Universidad Desconocida!).

El poema no es tan críptico como parece. Friedrich von Hausen fue un trovador alemán del siglo XII («Minnesinger» significa trovador en alemán). Juanito el Supermacho es el protagonista de varias historietas de Nazario Luque, un conocido dibujante barcelonés de mediados de los setenta. Y Alfred Bester fue un escritor norteamericano de ciencia ficción, que en uno de sus relatos («The Men Who Murdered Mohammed») alude a una institución que llama «la universidad desconocida». La referencia a Bester no tiene nada que ver con el género de la ciencia ficción (aunque Bolaño era un devoto del género) sino que se relaciona con el papel que la ciudad de Barcelona desempeñó en la vida de Bolaño, en los tres o cuatro años que vivió en ella. En sus notas a *La universidad desconocida* Bolaño dice que una Barcelona que lo asombraba e *instruía* aparece y desaparece en todos los poemas. Y, en efecto, las primeras secciones del libro registran varias escenas de aprendizaje, incluidas algunas de tipo sexual. (En una de sus muchas entrevistas Bolaño admite que debe su

educación intelectual a México pero su educación sentimental a España [Álvarez, «Positions Are Positions...», 79]). También descubre a los trovadores, o ya los ha descubierto antes en México, leyendo a Ezra Pound. Para Bolaño, en todo caso, los trovadores son un modelo de vida descariada y de nomadismo, rasgos que desde su época mexicana Bolaño asociaba con la poesía o, más bien, con la vida de los poetas. Esto es lo que se trasluce en uno de los artículos recogidos en *Entre paréntesis*, en el que Bolaño cita el caso de un trovador llamado Jaufre Rudel, quien se había enamorado de oídas de una condesa de Trípoli, se había enrolado en las Cruzadas para ir a buscarla, había enfermado al cruzar el Mediterráneo y «acabó sus días en una pensión de Trípoli, adonde acudió la condesa, sabedora de que ese hombre la había ensalzado en muchas canciones y poemas...» (189).

Bolaño no era tan *extravagante* como algunos de los trovadores, pero sí era un *vagabundo* que se paseaba en solitario por las calles, bares y puertos de Barcelona. En un relato muy posterior incluido en *Putas asesinas* («Días de 1978»), Bolaño rememora sus primeros meses en Barcelona y dice del protagonista –o sea, de él mismo a los veinticinco años– que «detesta a los chilenos residentes en Barcelona aunque él, irremediablemente, es un chileno residente en Barcelona. El más pobre de los chilenos residentes en Barcelona y también, probablemente, el más solitario». Esta imagen melancólica del autor se superpone a la de un sujeto nómada que ha cruzado el océano sin dirección fija y cuya vocación poética le ha acarreado solo frustraciones. Bolaño no se veía como flâneur en ese tiempo –como ha escrito algún crítico– sino como un «nómada proletario», tal como escribe en un poema dedicado a su madre («Para Victoria Ávalos»):

Suerte para quienes recibieron dones oscuros  
y no fortuna Los he visto despertarse  
a orillas del mar y encender un cigarrillo  
como solo pueden hacerlo quienes esperan  
bromas y pequeñas caricias Suerte  
para estos proletarios nómadas  
que lo dan todo con amor

Este poema es un autorretrato en que los «dones oscuros» se refieren a la vocación poética.

Bolaño se proyecta en la figura del nómada en muchos otros poemas de *La universidad*

*desconocida* pero también en relatos como «Vagabundo en Francia y Bélgica» o «Fotos» y en novelas como *Los detectives salvajes*. El nomadismo de Bolaño se puede analizar en relación con varios temas vinculados a la tradición literaria latinoamericana y al lugar del escritor en la globalización. El primero y más obvio es el tema de la identidad nacional de un escritor como Bolaño, que nació en Chile, vivió casi una década en México y más de un cuarto de siglo en España, y se declaró escritor latinoamericano. Se puede argumentar que esta aparente carencia de identidad nacional, o fluidez identitaria del autor, ha facilitado la circulación de Bolaño por el mercado global de la edición. También le ha conferido una identidad falsa de exiliado político, como dije antes, y le ha hecho merecedor de términos tales como escritor extraterritorial, escritor transnacional, escritor posnacional y protagonista privilegiado de la literatura mundial. Yo propondría el término «radicante» para definir la relación entre Bolaño y el territorio, término que tomo de un libro de Nicolas Bourriaud y que tiene cierta afinidad con el rizoma de Deleuze. Para Bourriaud un organismo radicante es un organismo que renueva sus raíces a medida que avanza: «ser radicante significa poner las raíces propias en movimiento, desplegarlas en contextos y formatos heterogéneos, negarles el poder de definir completamente la identidad propia, traducir ideas, transcodificar imágenes, trasplantar conductas, intercambiar en vez de imponer» (*Radicant*, 22). Y agregaría que las novelas de Bolaño que más claramente despliegan esta característica radicante son sus primeras cuatro novelas, porque se sitúan en diferentes escenarios europeos pero incorporan personajes latinoamericanos. Personajes como Ana y Claudio en *Consejos de un discípulo de Morrison...*, César Vallejo en *Monsieur Pain*, el Quemado en *El tercer Reich* y Remo Morán en *La pista de hielo* son sujetos trasplantados y en diversos grados transculturados, tal como el propio Bolaño lo fue en su calidad de inmigrante económico en la España posfranquista. Estas novelas demuestran el carácter portátil de las raíces.

Además, estas novelas iniciales (escritas entre 1981 y 1993) son interesantes porque a través de ellas Bolaño habría intentado incorporarse a un campo literario cuya relación con su figura tiene que haber sido problemática. ¿Incorporarse como qué: como poeta latinoamericano o como

novelista español? Es curioso que en uno de los textos incluidos en *Entre paréntesis* Bolaño afirme que el punto de partida de su generación fueron dos novelas españolas de los años setenta: *Los dominios del lobo* (1971) de Javier Marías y *La asesina ilustrada* (1977) de Vila-Matas (142). Bolaño se identifica con ellas porque las dos rompían con la tradición de la novela española de la posguerra, ruptura que era todavía más obvia en el caso de un escritor trasplantado y experimental como Bolaño. Pero Marías y Vila-Matas, que sí llegaron a dominar el campo de la narrativa española, seguían siendo españoles y por lo tanto más afines a un campo literario de tipo nacional. Bolaño era un extranjero sin permiso de trabajo que no se había decidido todavía a ser un novelista latinoamericano y que tuvo la mala suerte de no radicarse en Barcelona —la ciudad clave del Boom— sino en dos ciudades provinciales y con muy pocos pergaminos literarios, solo el fantasma de Juan Marsé en Blanes. Me imagino que Bolaño tuvo que apostar por integrarse a un campo literario de tipo transatlántico, pero resulta significativo que su primera novela tomada por una editorial grande fuera a la vez su primera novela latinoamericana, por decirlo de algún modo. Esta fue *La literatura nazi en América*, que además llevaba un sello borgeano para recomendarla.

La figura del escritor nómada no se aplica solo a Bolaño sino también a otros escritores de la «aldea global», tales como Rodrigo Rey Rosa y Santiago Gamboa. En este contexto más amplio, y tal como afirma un estudioso del tema, el nomadismo funciona como relevo del cosmopolitismo eurocéntrico que ha dominado la literatura latinoamericana desde el modernismo hasta el Boom, y como crítica del vínculo moderno entre literatura y nación (Guerrero, «Nomadismo, literatura y globalización...» 378). Sobre el primero de estos temas baste decir que el emblema de nuestro cosmopolitismo ilustrado era el viaje a París, tan presente incluso en una novela tardía como *Travesuras de la niña mala* (2006) de Vargas Llosa. París sigue figurando ocasionalmente en la obra de los escritores del pos-Boom pero ya no ocupa el centro de un espacio cultural que se ha descentrado y diversificado. Dos de las mejores obras de Rey Rosa, por ejemplo, se sitúan en la India y en Tángar; y Gamboa ha escrito novelas y libros de viaje referidos a China y al Medio Oriente. Además,

se trata de textos que dejan atrás el orientalismo modernista, uno de los elementos cosmopolitas de la cultura latinoamericana de su tiempo. «Fotos» es un texto de Bolaño que se puede leer como alegoría de este desplazamiento geocultural. El relato comienza de esta manera: «Para poetas, los de Francia, piensa Arturo Belano, perdido en África, mientras hojea una especie de álbum de fotos en donde la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma...» (*Putas asesinas* 197). Y termina así: «...y entonces Belano cierra el libro y se levanta, sin soltar el libro, agradecido, y comienza a caminar hacia el oeste, hacia la costa, con el libro de los poetas franceses bajo el brazo..., y su pensamiento va más rápido que sus pasos por la selva y el desierto de Liberia...» (205). La literatura francesa sigue presente en el imaginario de los poetas latinoamericanos pero ya no habla desde Europa sino desde una región que tiene una relación horizontal con América Latina. Los teóricos de la globalización han puesto en evidencia la obsolescencia del modelo centro-periferia para analizar los fenómenos políticos, sociales y culturales de la posmodernidad, y han abogado por un modelo que incluya una multiplicidad de centros y periferias. Si el nomadismo de escritores como Bolaño sigue siendo cosmopolita, se trata de un nuevo tipo de cosmopolitismo, un cosmopolitismo de cuño popular cuyos portadores son los inmigrantes y refugiados y ya no los viajeros ilustrados.

Para volver al tema de Guerrero, si el nómada ha dejado de ser el viajero cosmopolita de antes, el escritor de la globalidad ya no siente el imperativo de ser el portavoz de su propia cultura, que ni siquiera tiene que ser nacional. Puede ser local, regional o global, o una mezcla de elementos provenientes de varias localizaciones. Hay que recordar que en los años sesenta las grandes novelas de Vargas Llosa, García Márquez, Cabrera Infante y Fuentes, entre otros, todavía recurrían a una legitimación de carácter nacional para reclamar autoridad cultural y política. Estas novelas se proponían como una indagación estética de la condición nacional. La temática nacional no ha llegado a su fin, como afirma el crítico antes mencionado, pero su carácter legitimador se ha debilitado y ha dado paso a otras formas de legitimación y a otros intereses (las identidades multiculturales, por ejemplo, o las políticas identitarias). El mismo crítico, sin embargo, señala acertadamente que

en la trayectoria de Archiboldi en 2666 se nota un intento de fugarse de «la tradición de una cultura como la alemana, donde el problema de las relaciones entre literatura y nación tiene matices aún más intensos y radicales que en Latinoamérica» (Guerrero 381).

En 2666, sin embargo, hay otro momento emblemático de la ruptura entre literatura y nación que remite a los orígenes de la patria chilena. Al final de la segunda parte de la novela, Amalfitano retoma la lectura de un libro que un amigo –«humorista de ley», dice el narrador– le había regalado cuando estaba en Europa. El título del libro es *O'Higgins es araucano* y su autor es un tal Lonko Kilapán, quien se describe a sí mismo como «Historiador de la Raza, Presidente de la Confederación Indígena de Chile y Secretario de la Academia de la Lengua Araucana» (276). El libro postula, entre otras novedades, que los araucanos eran telépatas, que el Estado chileno era igual a la polis griega, que «Chile» era una palabra griega, y que Bernardo O'Higgins era hijo de don Ambrosio –como consigna la historia oficial– pero no de Isabel Riquelme sino de una mujer araucana con la cual don Ambrosio se había casado según las normas de la legislación y ceremonial indígena. El propio Amalfitano se queda estupefacto ante esta delirante versión de la historia chilena, pero lo más delirante de todo es que el libro de Kilapán existe (se publicó en Santiago en 1978). Kilapán es uno de esos autores inclasificables como el Ceferino Piriz que aparece en *Rayuela* (otro loco ilustrado que parecía tan inverosímil que el propio Cortázar tuvo que declarar que existía) y Miguel Serrano, el autor nazi chileno que en uno de sus muchos libros sobre Hitler acepta la tesis de que los extraterrestres que nos visitan son en realidad nazis con una base en la Antártica. Este pasaje de 2666 remite, como decía antes, a los orígenes de la patria chilena, pero de modo inverosímil e irreverente. El libro de Kilapán es una parodia de la alegoría nacional, ese género que desde el siglo XIX vincula literatura y nación y cuyos ecos es posible percibir en novelas del siglo XX como *Doña Bárbara* e incluso como *La muerte de Artemio Cruz. Casa de campo*, de Donoso, también es una alegoría nacional basada en el período de la dictadura. La novela de dictadores, como sabemos, es otro de los géneros en que la nación figura como protagonista literario. Pues bien, el *Nocturno de Chile* de Bolaño es otra parodia

de un género vinculado a la temática de la nación. ¿Cómo leer de otro modo los pasajes en que el narrador da clases de marxismo a la junta militar?

La vocación o trayectoria transnacional de Bolaño tiene también otras implicaciones, como, por ejemplo, la relación entre el escritor y el canon. Bolaño se ha pronunciado en más de una ocasión sobre la literatura chilena, pero tanto su obra como su figura exceden cualquier marco de referencia nacional. Los escritores del Boom constituyen un punto de referencia obligado en la carrera de Bolaño como narrador. Jorge Volpi ha descrito con gran desenfado la lucha cuerpo a cuerpo entre Bolaño y sus precursores: «Cada mañana... Bolaño dedicaba un par de horas a prepararse para su lucha cotidiana con los autores del Boom. A veces se enfrentaba a Cortázar, al cual una vez llegó a vencer por nocaut en el último round; otras se abalanzaba contra el dúo de luchadores técnicos formado por Vargas Llosa y Fuentes; y, cuando se sentía particularmente poderoso o colérico o nostálgico, se permitía enfrentar al campeón mundial de los pesos pesados, el destripador de Aracataca, el rudo García Márquez, su némesis, su enemigo mortal y, aunque sorprenda a muchos, su único dios junto con ese dios todavía mayor, Borges» (78).

En este irónico acercamiento al tema de la ansiedad de la influencia, Volpi no menciona a Donoso, con cuya obra Bolaño tenía una relación incómoda y a quien situaba por debajo de las grandes figuras de la narrativa latinoamericana pero muy por encima de sus discípulos chilenos.<sup>2</sup> Es así como Bolaño se desmarca de la condición de heredero de Donoso.

En cualquier caso el consenso crítico es que la figura y obra de Bolaño han reordenado el canon de la narrativa latinoamericana, reposicionando a Borges en el centro, recuperando el espíritu de vanguardia y el humor de Cortázar, rescatando el prestigio de la poesía e incorporando los discursos y formatos de la cultura popular.

Sabemos que Bolaño fue un rebelde literario hasta el final, como queda demostrado en la última conferencia que dictó («Los mitos de Cthulhu»), en la que despotrica contra la literatura y la filosofía *lite*, contra los escritores funcionarios, contra los escritores de éxito, contra el imperativo de respetabilidad y aceptación social que motiva a los escritores salidos de la clase media y del lumpen, contra los grandes

tirajes, contra las presentaciones en televisión en que los escritores hacen de payasos y contra el bueno de Alberto Vázquez-Figueroa, quien «en sus ratos libres se dedica a inventar máquinas desalinizadoras o sistemas desalinizadores, es decir artefactos que pronto convertirán el agua de mar en agua dulce, apropiada para regadíos y para que la gente se pueda duchar e incluso, supongo, apta para ser bebida». Vázquez-Figueroa no es solo un escritor de éxito (según Wikipedia ha vendido más de veinticinco millones de ejemplares en el mundo entero) sino que para colmo de males, según la óptica bolañesca, hace de la literatura un oficio a tiempo parcial. César Aira sostiene que uno de los mitos dominantes en la literatura de finales del siglo xx es el del escritor *gentleman*, es decir, del escritor que separa su vida personal (y por lo tanto su imagen pública) de su obra. Vila-Matas identifica a escritores como Javier Marías y Antonio Muñoz Molina como ejemplares de este tipo —pero obviamente Vázquez-Figueroa pertenece a la misma especie—, y agrega que los escritores *gentlemen* «están alejados de Gómez de la Serna, que recitaba desde el lomo de un elefante, o de Valle-Inclán, que se quejaba de que no le permitían subir al tranvía con dos leones» («Bolaño en la distancia»). Y alejados también, suponemos, de Oliverio Girondo, que mandó hacer una réplica en papel maché de un espantapájaros y

2 Por lo menos, Bolaño se acuerda de Donoso en un pasaje de *Los detectives salvajes*, aunque no menciona su nombre. En un fragmento fechado en 1978 Belano viaja en tren a Sitges con una amiga británica y le cuenta que ahí vive un novelista de su país al que en una ocasión vino a visitar y a quien encontró deprimido y enfermo, por lo cual no lo quiso molestar (250). El diálogo entre Belano y ese novelista anónimo es intrascendente. El novelista le pregunta a Belano si ha visto una película recién hecha en México basada en uno de sus libros; Belano responde que sí y que le gustó, aunque prefiere no confesar que no ha leído la novela. El novelista es Donoso —quien vivió entre Sitges y Calaceite en los años setenta—, la novela es *El lugar sin límites* y su versión cinematográfica es de Arturo Ripstein y se estrenó en 1977. Curiosamente, *El lugar sin límites* es una de las tres novelas de Donoso que Bolaño rescata del olvido en uno de los artículos de *Entre paréntesis*. Las otras son *El obscuro pájaro de la noche* y *El jardín de al lado*, cuyo comienzo se sitúa precisamente en Sitges. Belano no demuestra mucha curiosidad por Donoso en el encuentro narrado en *Los detectives salvajes*, lo que refleja de cierta manera la actitud de Bolaño ante el novelista más prestigioso de la literatura chilena. Se entiende que las figuras de autor que se proyectan en la obra de Donoso (el Mudo, Humberto Peñaloza, Julio Méndez, Marcelo Chiriboga, el propio Neruda) no se compaginan con la persona de Bolaño, pero creo que la incomodidad que este último siente ante Donoso también tiene que ver con el hecho de que Donoso anticipa algunas de las obsesiones de Bolaño: el espacio de la intemperie, por ejemplo, en relatos como «Gaspar de la Nuit» y «Los habitantes de una ruina inconclusa»; o la figura de Rimbaud, que Donoso invoca en *El jardín de al lado* y sobre todo en la última parte de *La desesperanza*, protagonizada por un poeta maldito que tiene la costumbre de recitar al poeta francés.

lo paseó por las calles de Buenos Aires en una carroza tirada por seis caballos para publicitar la aparición de su más reciente libro de poemas, titulado justamente *Espantapájaros* (1932). Bolaño no participó de estas extravagancias vanguardistas pero tampoco creó una distancia entre su persona y su obra. Todo lo contrario. Vida y obra se funden en Bolaño, y se funden programáticamente, desde su etapa mexicana y el manifiesto infrarrealista. Esa fusión de arte y vida es el núcleo no de la estética infra —porque no la hubo— sino de su ética, que era vivir como poeta y, en el mejor de los casos, hacer de la vida un poema experimental.

En resumen, y para terminar, la autofiguración es un aspecto de la obra de Bolaño que está implícito en la mayoría de los trabajos críticos respecto a su obra pero que no ha recibido un tratamiento directo o, por lo menos, una interpretación en términos de la creación de una figura de autor. Bolaño se proyecta en su obra prácticamente desde el principio a través de varias máscaras, entre las que sobresalen la del poeta maldito, la del sujeto nómada y la del escritor inmigrante. Más tarde aparece en función de la familia (en los poemas tardíos de *La universidad desconocida*) y como autor de éxito en relatos como «Mauricio “El ojo” Silva» y «Muerte de Ulises». Pero estas representaciones no se ajustan al viejo modelo de vida y obra. Una lectura crítica de estas representaciones no privilegia la biografía del autor como si esta fuera la «verdad» del texto. A través de sus máscaras Bolaño *se da a leer* y crea de esa manera una figura de autor a la que contribuyen también (inevitablemente) otros agentes del campo literario. Se trata, entonces, de representaciones estratégicas. Todo esto ocurre, además, en un momento en que la figura del autor literario ocupa un lugar prominente en el espacio público, lugar inseparable de las operaciones del mercado editorial y del mundo de la imagen. Bolaño fue un escritor invisible por dos décadas, y algo de eso se refleja en su creación de personajes literarios. Benno von Archimboldi, por ejemplo, se proyecta como escritor de culto que no demuestra interés por la maquinaria publicitaria. Cuando Bolaño emerge en el horizonte del campo literario, se aboca a construir una figura renovada de sí mismo: la del cabecilla generacional, figura que articula en su discurso de Caracas y que está implícita en novelas como *Amuleto*. Esta última

figuración de autor es validada por los miembros de su generación, que lo aclaman como el centro del canon posmoderno solo unas semanas antes de su muerte.

### Bibliografía

- Álvarez, Eliseo, «Positions Are Positions and Sex is Sex». *Roberto Bolaño: The Last Interview*, Brooklyn, Melville House, 2009, pp. 69-91.
- Bourriaud, Nicolas, *The Radicant*, Nueva York, Lukas & Sternberg, 2009.
- González, Aníbal, «Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global», *Pasavento*, II, 2 (verano 2014), 273-84.
- Guerrero, Gustavo, «Nomadismo, literatura y globalización: las trayectorias paralelas de Roberto Bolaño y Rodrigo Rey Rosa», *Pasavento*, II, 2 (verano 2014), 375-83.
- Maristain, Mónica, *El hijo de Mr. Playa*, Oaxaca, México, Almadía, 2010.
- Meizoz, Jérôme, *Postures Littéraires*, Ginebra, Slaktine Érudition, 2007.
- Premat, Julio, *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE Argentina, 2009.
- Vila-Matas, Enrique, «Bolaño en la distancia», *Letras Libres*, abril, 1999.