
Dossier 34

De Luca
Morelli
Ollé
Valencia
Louis
Zambra
Paz-Soldán
Belli
Buitrago
Monge
Valdés

Cátedra Abierta UDP
en homenaje a Roberto Bolaño 2016

Dossier 34

De Luca
Morelli
Ollé
Valencia
Louis
Zambra
Paz-Soldán
Belli
Buitrago
Monge
Valdés

**Cátedra Abierta UDP en
homenaje a Roberto Bolaño 2016**

Presentaciones de:

**Fabio Rosa, Isidora Campano, Alejandro Neyra,
Andrea Palet, Mauricio Electorat, Rodrigo Rojas, Jorge Baradit,
Soledad Fariña, Gonzalo Martínez, Simón Soto, Carolina Gainza**

Revista Dossier N°34
Enero de 2017
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 Leporati

Julio Ortega

Rodrigo Rojas

Alejandro Zambra

Asistente editorial

Cristina Varas

Diseño

Rioseco & Gaggero

Fotografía

Archivo Universidad Diego Portales

Impreso en A Impresores S.A.

ISSN: 0718-3011

Inscripción registro de propiedad intelectual N° 152.546

Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2016

4

Masculando versículos como si fueran aceitunas

Erri de Luca

Conversación con Fabio Rosa

11

El escrutinio de la muerte. *Isidora Campano*

La muerte de Federico García Lorca

Gabriele Morelli

21

El problema del género. *Alejandro Neyra*

Cajas chinas

Carmen Ollé

28

No al martirologio. *Andrea Palet*

El canon y la industria: ¿Quién decide qué leer?

Margarita Valencia

35

Sobre la energía feroz para mentirse a sí mismo

Édouard Louis

Conversación con Mauricio Electorat

41

Tanques. *Rodrigo Rojas*

Tema Libre

Alejandro Zambra

49

El camino diagonal: ciencia ficción y literatura

Edmundo Paz-Soldán

Conversación con Jorge Baradit

56

Alumbrada por la carne y la sangre de todo un pueblo. *Soledad Fariña*

Tengo más preguntas que respuestas

Gioconda Belli

67

Se cancela, caballero. *Gonzalo Martínez*

**El autor de libros álbum permite que la
contemplación coexista con sus frases**

Jairo Buitrago

74

El terror se está llenando de preguntas. *Simón Soto*

Las terrazas solares del aire

Emiliano Monge

84

Las humanidades y la libre circulación del conocimiento. *Carolina Gainza*

Redefinir lo humano: Las humanidades en el siglo veintiuno

Adriana Valdés

De Luca



**Mascullando
versículos como
si fueran aceitunas**
Erri de Luca

Conversación con Fabio Rosa

Fabio Rosa: En Chile los libros de Erri de Luca dejaron de circular estos últimos años y los lectores de este país quizás han quedado con la impresión de inactividad, pero lo cierto es que De Luca es un autor prolífico y vital. El propio autor se encargará de aclarar esa falsa impresión aquí mismo durante nuestra conversación. Pero antes de formularle la primera pregunta permítanme aclarar quién es el escritor que hoy nos visita. De Luca nació en Nápoles y egresó de la enseñanza media en el año 1968. De alguna manera su transformación en adulto coincide con un proceso de transformación social de Europa. Como muchos jóvenes de esa época, su identidad estuvo ligada a una causa y a una forma de vida para la cual podríamos usar el lema de las revueltas romanas de ese año: todo y ahora (*tutto e subito*). Un apetito que en su caso se manifestó como un ansia por entender e inmiscuirse en la vida real. Esa realidad la vivió desde el mundo del trabajo. Fue operario de fábrica, fue también camionero durante la guerra de los Balcanes, donde condujo varios convoyes de ayuda humanitaria entre 1993 y 1999. Esa vitalidad lo transformó en poliglota. Habla muchos idiomas, pero no el castellano. Quizás porque viniendo desde el italiano no representa un desafío lo suficientemente difícil. Por eso prefiere el ruso y también el hebreo. Pero dicho apetito por la vida curiosamente no lo llevó a publicar impulsivamente. Si bien escribe desde los veinte años, no publica su primera novela, *No ahora ni aquí* (1989), sino hasta cumplir cuarenta. Desde ese momento podemos contar casi sesenta títulos publicados si sumamos obras de ficción y traducciones. En el año 2011 incursiona en el cine como guionista y actor en la película *Más allá del cristal*, exhibida en el Festival de Venecia. Con esta breve introducción ya habrá quedado claro que la palabra escritor no le basta, quizás escritor polifacético, porque además de novelista es poeta y guionista pero sobre todo un autor inmiscuido en la vida, no solo un observador privilegiado. A los dieciocho años se marcha de Nápoles, pero como él mismo ha aclarado, nunca ha dejado de escribir reivindicando su lugar natal. Viaja a Roma para el 68 y abraza una causa de izquierda llegando a ser uno de los líderes de *Lotta Continua*, el movimiento que surge a partir de las protestas de obreros y estudiantes de Turín y que pronto funda un diario con el mismo nombre, donde Erri de Luca tiene una destacada participación hasta 1976, año en que el movimiento

revolucionario se disuelve. A partir de ese momento abandona el activismo político de manera paulatina, pero no deja de identificarse con ese lugar en el mundo y la historia. Al respecto señaló: «Escribo sobre eso porque eso es lo que soy, esa es mi persona, nadie en Italia habla de esa época, de los años de plomo en un tiempo borrado, arrojado a las prisiones, donde fue a parar buena parte de la generación a la que pertenezco».

La obra de Erri de Luca es esencialmente autobiográfica, por eso es relevante mencionar las actividades que ha realizado durante su vida. Estas permiten comprender su escritura. Quizás la huella más indeleble sea la que le dejó la guerra de Los Balcanes en la década de los noventa. Particularmente descorazonador, por ejemplo, es el siguiente extracto de su obra que se refiere a esos años: «A mi papá lo perdí un amanecer de noviembre. Vivía conmigo y en un amanecer me quedé huérfano. Sopló una última vocal de auxilio que yo no le pude brindar. En el empedrado de las calles de la ciudad de Bosnia las granadas dejaban la cicatriz de una rosa estallada. Desde un amanecer de noviembre su muerte tiene el silbido de una u, de una granada que sigue alcanzando el blanco».

El año pasado también ha mezclado sucesos de su vida con la escritura. Un tribunal de Turín lo acaba de absolver de los cargos de «incitación a delinquir» formuladas a partir de su oposición a la construcción de una vía férrea por los Alpes marítimos que separan Francia de Italia. Erri de Luca se opuso al proyecto del tren de alta velocidad (TAV) porque estimó peligrosa la cantidad de amianto que se produciría con las excavaciones de los túneles y llamó a sabotear el proyecto; más tarde una agrupación de activistas antiglobalización replicó su llamado. Durante el proceso el autor escribió un ensayo titulado *La palabra contraria*, en el cual defiende su derecho a disentir. Este texto fue publicado en forma de panfleto y su circulación fue masiva. *La palabra contraria* reivindica sus ideales, explica que el sabotaje es en legítima defensa del aire, el agua y el suelo. Pero también evoca o apela a Pasolini, escritor que parece tener una importancia gravitacional para la obra, aunque esto solo lo puede responder el propio autor de *La palabra contraria*. Erri, ¿qué recuerdo tiene de Pasolini? ¿Usted se siente en deuda con un escritor como él?

Erri de Luca: Claro, me refiero a Pasolini por una razón. Entonces los intelectuales opinaban

acerca de la situación política y ahora no lo hacen. Pasolini fue director del diario *Lotta continua* a pesar de que él no estaba de acuerdo con la ideología de ese periódico. Lo hacía porque era necesaria su firma para que el diario pudiera circular. Prestó su nombre como lo hicieron muchos otros intelectuales en esa época precisamente para dar difusión a las ideas, aunque no fueran las propias. Yo soy un ciudadano que tomó compromiso con su comunidad frente a la violación de un territorio. Ahí está la razón por la cual Pasolini es aludido en el libro. Pero esta vez no necesita prestar su nombre, lo que aporta ahora es su figura que simboliza al ciudadano que alguna vez tuvo una participación activa.

FR: En este ensayo usted lamenta que no hubo solidaridad en Italia con la acusación que usted enfrentó. Mientras tanto en Francia hubo muchos intelectuales que firmaron y publicaron una carta exigiendo su liberación de los cargos. ¿Cómo explica esta falta de interés en su país?

EL: Sí, contrariamente a Francia, la posición de los intelectuales italianos fue más bien prudente, sin embargo sí tuve el apoyo de lectores. Se organizaron muchos encuentros y recibí de ellos algo más importante que lo que podría haber recibido de los intelectuales: un apoyo genuino.

FR: ¿Sigue usted convencido de que la obra del TAV entre Lyon y Turín no se realizará?

EL: El TAV que se proyecta no es un tren de alta velocidad, pues solo permite ahorrar un máximo de 45 minutos de viaje en ese trayecto. Sería más correcto llamarle tren de moderada velocidad. La ejecución del proyecto sigue en duda. Pronto no habrá dinero para construirlo. Durante veinte años la oposición ha sido férrea; lo sé porque siempre me he involucrado en ella. Esto ha obligado a pensar en un nuevo trazado para el proyecto, recalcular sus costos y los montos han aumentado al punto que pronto no será posible financiarlo. Además el tren que supuestamente unirá la ciudad de Turín con la de Lyon ni siquiera llega a Lyon, sino que lo hace a un punto que queda a treinta kilómetros, al que no llega otro tren esto obligaría a los pasajeros a transferirse a un bus para llegar a la ciudad. Adicionalmente el proyecto causa un daño al intervenir un paisaje y además, obliga a excavar

montañas que están llenas de amianto de asbestos, por lo tanto es muy peligroso para la salud.

FR: Usted insiste en su ensayo que su sentimiento de justicia radica en su origen napolitano. En la novela *Los peces no cierran los ojos* lo describe así: «Para uno nacido en Nápoles el destino está detrás de sus espaldas. El proceder de ahí, haber nacido y crecido en Nápoles, agota el destino. Vaya donde vaya uno lo lleva consigo, como dote, medio lastre, medio salvoconducto». ¿Podría explicar el sentido de esta declaración? ¿Realmente piensa que la vida es un destino ya marcado desde el origen?

EL: La cita no representa necesariamente lo que pienso. Se trata de la opinión de un personaje en la serie de relatos. Nápoles representa una educación sentimental, una idea de justicia que me formé mirando la injusticia que existía allí y que se transparenta en mis obras, particularmente en esa.

FR: Pero en Nápoles están ambientadas casi todas sus novelas, es una referencia constante. Siempre hay mar, playa; el mar es el lugar de la salvación.

EL: Nápoles es evidentemente una ciudad que está fundada sobre el azar, no porque haya jugadores que se dediquen a las apuestas, sino porque tiene en primer lugar un suelo sísmico. El volcán Vesubio está muy cerca y es una pesadilla constante. El mar representa el punto de salvación porque ahí el fuego se detiene. Pero no solo es salvación lo que simboliza el mar. Desde ahí llegaron los griegos a fundarla y justamente de ahí viene su nombre. Al mismo tiempo muchísimas personas en el siglo pasado partieron desde el mar como emigrantes a otras partes, por lo tanto el mar también fue una vía de esperanza.

FR: Usted es esencialmente un escritor autobiográfico. Ha dicho que no hace falta inventar, que la vida da suficiente arsenal para contar historias. En una novela usted escribe: «Las historias de mamá acompañadas por su voz enojada, divertida, grata, de cualquier modo, su juventud hacía que se me pasaran los dolores, me olvidaba incluso de existir. Cuando ella relataba era un saquito que le llenaba con el aliento de sus historias». Tengo la impresión de que usted en sus libros siempre es este saquito de plástico que

espera llenarse con las voces de sus padres, de su familia, de su gente, ¿es así?

EL: Con respecto al ser autobiográfico, lo que yo he hecho ha sido escuchar las voces de los demás. A través de la voz humana tenemos el más hermoso de los instrumentos musicales, porque no solamente nos transmite información sino que también sentimientos. Al escuchar esas voces he podido ver, he podido tocar, olfatear de esa manera. A través de la voz humana y su relato he podido generar mis obras. Por eso es que para mí escribir ha sido recorrer una voz, dejar que esa voz me cuente una historia, su vida.

FR: ¿Qué influencia tiene en su obra la lectura de la Biblia? Se lo pregunto porque ha confesado leerla asiduamente mascullando sus versículos como si fueran aceitunas.

EL: Yo separo al escritor del lector. De partida no soy creyente. Es el lector quien masculla la Biblia, y cuando leo no soy el mismo que escribo. Mantengo muy separadas las dos posiciones. Pero en cuanto al mascullar es necesario aclarar que alude principalmente al cuerpo. Yo me guío por la vida física, de ahí obtengo la información. Aprendo de las cosas cuando mi cuerpo entra en contacto con ellas. Solo entonces es que llegan a mi cabeza, como si fuera un terminal, la última parada que hace la información.

FR: Pero la Biblia es fuente para usted de metáforas, de símbolos y también de historias. Es un almacén de imágenes que parece nutrir su escritura. Aunque usted no sea creyente su escritura tiene algo místico, una búsqueda de una absolutización del instante, no es tan solo una crónica.

EL: Simplemente yo no invento, escribo lo que recuerdo. Cuando recuerdo algo que se me había olvidado lo escribo, de esa manera le doy permanencia, de esa manera es posible registrar lo acontecido. En ese sentido soy un redactor, pero parcial y eso lo dejo establecido desde un comienzo, por lo tanto todo lo que recuerdo y transcribo tiene mi visión personal. En el caso de la Biblia también genera recuerdos.

FR: Le pido que explique este pasaje que para mí parece una clave de lectura de sus novelas y se refiere siempre al tema de la justicia, que

creo es un tema que recorre y atraviesa toda su obra: «Aprendí una justicia nueva, atenta al caso particular, y que inventa la sentencia a medida. Esa justicia arranca de la misericordia por el ofendido y por eso consigue ser despiadada. La misericordia es implacable y no se deja reprimir, es el principio esencial en la formación de un carácter revolucionario». ¿Por qué la misericordia es implacable?

EL: La misericordia no deja en paz, persevera. La cólera puede pasar, pero la misericordia permanece y justamente por eso es importante.

FR: Entiendo que es mirar al otro a la cara. Es la conciencia de la debilidad de ese otro y también la debilidad mía, pero entonces ¿cómo es que puede llegar a ser implacable?

EL: Es implacable con respecto a las miserias ajenas.

FR: Yo le pediría ahora leer algunos textos que tengo seleccionados. Son en su mayoría poemas. Se lo pido no solo porque se trata de textos breves, sino porque en castellano no se conoce mucho su faceta de poeta. Creo que no se han traducido antes, así que por favor acepte que le regale mi versión de estos textos. Pero antes quizás podría comentar cómo es que llegó a la poesía.

EL: Yo no soy poeta, escribo más o menos por defecto; muchas veces se necesita expresar algo en forma sintética y la mejor manera es un poema que ante todo es un texto breve.

FB: Justamente usted dice que la poesía es combustible para los tiempos de emergencia. Recuerda siempre su experiencia en Sarajevo, donde se organizaban veladas de poesía y mucha gente acudía a esas reuniones donde la poesía tenía una fuerza, una manera de dotar un aliento para resistir esa guerra. ¿Cree que estamos de nuevo en tiempos de emergencia?

EL: No creo que estemos en este momento en un período de emergencia, de hecho Sarajevo fue el asedio más largo del siglo xx. Un amigo poeta quemó toda su biblioteca para poder darse un poco de calor. Los encuentros de poesía con tantas personas fueron un momento de alivio

para esta situación realmente desesperada. ¿Pero por qué veladas de poesía? Porque las personas necesitaban palabras que contrapesaran la desgracia, y la poesía estuvo a la altura de esa tarea.

FR: El primer poema que le propongo es «Valor», sacado de su primer poemario *Opera sull'acqua e altre poesie* (Turín, Einaudi, 2002), que parece un resumen de su pensamiento y que tiene una estructura anafórica parecida a una plegaria laica. De alguna manera es su oración, su alabado sea, su cántico de la criatura.

EL:

VALORE

Considero valore ogni forma di vita, la neve, la fragola, la mosca.

Considero valore il regno minerale, l'assemblea delle stelle.

Considero valore il vino finché dura il pasto, un sorriso involontario,

la stanchezza di chi non si è risparmiato, due vecchi che si amano.

Considero valore quello che domani non varrà più niente

e quello che oggi vale ancora poco.

Considero valore tutte le ferite.

Considero valore risparmiare acqua, riparare un paio di scarpe,

tacere in tempo, accorrere a un grido, chiedere permesso prima di sedersi,

provare gratitudine senza ricordare di che.

Considero valore sapere in una stanza dov'è il nord,

qual è il nome del vento che sta asciugando il bucato.

Considero valore il viaggio del vagabondo, la clausura della monaca,

la pazienza del condannato, qualunque colpa sia.

Considero valore l'uso del verbo amare e l'ipotesi che esista un creatore.

Molti di questi valori non ho conosciuto.

VALOR

Considero valor toda forma de vida, la nieve, la fresa, la mosca.

Considero valor el reino mineral, la asamblea de las estrellas.

Considero valor el vino mientras dure la comida, una sonrisa involuntaria, el cansancio de quien no ha escatimado

esfuerzos, dos viejos que se aman.

Considero valor aquello que mañana ya no valdrá nada

y lo que hoy vale poco aún.

Considero valor todas las heridas.

Considero valor ahorrar agua, arreglar un par de zapatos,

callarse a tiempo, acudir a un grito, pedir permiso antes de sentarse,

sentir gratitud sin acordarse de qué.

Considero valor saber en una habitación donde está el norte,

cuál es el nombre del viento que está secando la ropa.

Considero valor el viaje del vagabundo, el claustro de la monja,

la paciencia del condenado, sea cual sea su culpa.

Considero valor el uso del verbo amar y la hipótesis de que exista un creador.

Muchos de estos valores no los he conocido.

FR: El siguiente es un poema que tiene un carácter político, quizás sea un tema que recorre frecuentemente su obra: la cárcel, el prisionero. ¿Puede explicar quién fue ese personaje?

EL: Un jefe partisano de Yugoslavia que después de la guerra fue hecho prisionero. Su nombre es Ante Zemljár. Estuvo cinco años en una isla yerma acusado de ser un simpatizante soviético. Este es el poema que escribí para él (publicado en *Solo andata*, Milano, Feltrinelli, 2005) y con esta lectura quisiera despedirme. Gracias, Fabio Rosa, por traducir mi poesía al castellano.

PER ANTE ZEMLJAR

Era una finestrella, sbarrata da una tavola di legno

l'unica presa d'aria della cella.

L'uomo si abitua all'ombra,

a mezzogiorno, in piedi sulla branda

s'allunga alla fessura della luce,

meno di un rigo, un verso breve

passa sulle palpebre degli occhi.

Un giorno il nodo cede

pregato dall'unghia amica del tempo

che ricresce ogni giorno,
 il nodo cede.
 Si toglie come un tappo di bottiglia
 e nel suo collo passa uno zampillo di luce liscia
 e dritta
 s'allarga a terra, allaga il pavimento.
 Il prigioniero Ante si mette scalzo
 e ci si bagna i piedi. È un anno
 che non esce di cella, niente cortile, aria,
 un anno che la porta è uguale al muro,
 che la porta non porta da nessuna parte
 un anno, strizza gli occhi,
 il sole dentro il buco è un'arancia rotonda nella
 mano
 i piedi si strofinano fra loro
 sono due bambini, la prima volta al mare
 i piedi di Ante Zemljär comandante di molti
 partigiani,
 congedato col merito della vittoria in guerra,
 adesso chiuso dagli stessi compagni: nemico
 della patria.
 Nemico lui che l'ha agguantata al collo
 l'ha scrollata di eserciti invasori
 fiume per fiume, da Neretva a Drina,
 coi calci della fame senza nemmeno portar via
 una cipolla
 a un contadino perché così è la guerra
 partigiana.
 Nemico lui: l'hanno tolto da casa
 da Sonia di due anni che sa gridare già:
 "Lasciate il mio papà, lasciatelo è mio padre".
 Adesso sì, voi siete suoi nemici.

Ante sa le percosse, sa che un pugno da destra
 lascia sangue sul muro di sinistra e viceversa
 e un pugno dritto in faccia lascia sangue a terra,
 ma c'è la novità qui le botte riescono a lasciare
 il sangue sul soffitto.
 C'è sempre da imparare circa le vie del sangue
 e dei colpi ingegnosi dei gendarmi.

Ante conserva il nodo, lo rimette nel legno
 la guardia non saprà,
 il sole non è spia,
 s'infla svelto e poi non lascia impronte,
 pure se perquisisce la guardia non può dire:
 qui c'è stato il sole, sento il suo odore.
 Il sole non è un topo,
 pure se ne finisce molto in una cella
 nessuno si accorge che fuori manca un raggio,
 che la sua conduttura ha un buco
 e perde luce da un nodo di legno.

Ancora un po' di mesi, poi glielo daranno,
 il sole, tutto in una volta, sulla schiena
 peggio dei colpi di bastonatura
 sopra l'Isola Nuda a spaccar pietre.
 Il prigioniero Ante ha conservato il nodo,
 qualche volta lontano dalla guardia
 lo punta contro il sole e si procura un'ombra
 sopra l'Isola Nuda a spaccar pietre bianche
 e poi gettarle a mare, all'Adriatico,
 perché la pena è pura, senza valore pratico,
 e il mare non si riempirà.

PARA ANTE ZEMLJAR

Era una ventanilla obstruida por una tabla de
 madera
 la única toma de aire de la celda.
 El hombre se acostumbra a la sombra,
 a mediodía de pie en su catre
 se estira hacia la hendidura de la luz,
 menos que un renglón, un verso breve
 pasa por encima de los párpados de los ojos.

Hay un nudo en la madera que él toca
 con la uña y con el tiempo,
 con la punta de la uña y del tiempo,
 el hombre necesita de un juego en la celda.

Un día el nudo cede
 vencido por la uña amiga del tiempo
 que vuelve a crecer cada día,
 el nudo cede.
 Se saca como un corcho de botella
 y por su cuello pasa un chorro de luz lisa y
 derecha,
 se ensancha en el suelo, inunda el piso.
 El prisionero Ante se descalza
 y allí se baña los pies. Hace un año
 que no sale de la celda, nada de patio, ni de aire,
 nada,
 un año que la puerta es igual que la pared,
 que la puerta no lleva a ningún lado
 un año. Guiña los ojos,
 el sol dentro del agujero es una naranja redonda
 en la mano
 los pies se frotan entre ellos
 son dos niños por primera vez en la playa
 los pies de Ante Zemljär comandante de mu-
 chos partisanos,
 despedido con el mérito de la victoria en la
 guerra,
 ahora encerrado por sus mismos compañeros:
 enemigo de la patria.

Un enemigo él que la agarró del cuello,
la liberó de ejércitos invasores
río tras río, desde Neretva hasta Drina,
con las patadas del hambre sin sacarle ni una
cebolla
a un campesino porque así es la guerra partisana.
Un enemigo él: lo sacaron de su casa,
de Sonia de dos años que ya sabe gritar:
«Dejen a mi papá, déjenlo, es mi padre».
Ahora, de veras, ustedes son sus enemigos.

Ante conoce los golpes, sabe que un puñetazo de
la derecha
deja sangre en la pared de izquierda y viceversa
y un puñetazo derecho en la cara deja sangre en
el piso,
pero aquí la novedad es que los golpes logran
dejar
la sangre en el techo.
Siempre hay algo que aprender sobre las rutas de
la sangre
y los golpes ingeniosos de los policías.

Ante conserva el nudo, vuelve a ponerlo en la
madera
el guardia no lo sabrá,
el sol no es un espía,
se cuela rápido y además no deja rastros,
aunque lo registre, el guardia no podrá decir:
aquí estuvo el sol, siento su olor.
El sol no es un ratón,
por mucho que entre en una celda,
nadie se da cuenta de que afuera falta un rayo,
de que su cañería tiene un agujero
y pierde luz por un nudo de madera.

Unos cuantos meses aún y luego se lo darán
el sol, todo de una vez en su espalda,
peor que los golpes de las palizas
en la Isla Desnuda partiendo piedras.
El prisionero Ante ha conservado el nudo,
a veces lejos del guardia
lo apunta contra el sol y se procura una sombra
en la isla Desnuda partiendo piedras blancas
y, luego, echándolas al mar, al Adriático,
porque la pena es pura, sin valor práctico,
y el mar no se llenará.

Morelli



El escrutinio de la muerte

Presentación de Isidora Campano

Gabriele Morelli ha sido indiscutiblemente reconocido como uno de los principales hispanistas internacionales, y ser el presidente de la Asociación de Hispanistas Italianos lo avala aún más. Internacional porque se trata de un italiano que se apasiona por la literatura española y que no solo la estudia, sino que además la comenta, la edita y reedita; difunde sus ideas, sus problemas, sus conflictos y las vidas íntimas de sus autores. Y va por el mundo enseñándonos de todo aquello. Algo de eso nos dice la publicación de sus más de 55 cooperaciones en revistas, casi cuarenta colaboraciones en obras colectivas, y la publicación de libros sobre la Generación del 27 y la vanguardia, o la Generación del 27 y la modernidad, además de la edición de poemarios de

integrantes de este grupo. Su interés por la vida de los poetas que admira se refleja en la edición y publicación de algunos epistolarios como *Epistolarios del 27: estados de la cuestión*¹ o *Eugenio Luraghi-Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1947-1983)*², o el *Epistolario inédito sobre Miguel Hernández (1961-1971) entre Dario Puccini y Josefina Manresa*³, o el artículo «Aspectos y formas de la oralidad en el epistolario lorquiano»⁴, o «Las cartas

1 *Epistolarios del 27: el estado de la cuestión*, ed. de G. Morelli, Actas del congreso internacional, Bérgamo, 12-13 de mayo de 2000, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore, 2001.

2 *Eugenio Luraghi-Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1947-1983)*, Milano, Viennepierre Edizioni, 2005.

3 *Epistolario inédito sobre Miguel Hernández (1961-1971) entre Dario Puccini y Josefina Manresa*, Sevilla, Espuela de Plata, 2011.

4 «Aspetti e forme dell'oralità nell'epistolario lorquiano», *Quaderni Ibero-Americani*, núms. 65-66, Roma, Bulzoni Editore, 1989, pp. 41-54.

americanas de Federico García Lorca»⁵, entre otros muchos textos más.

Los reconocimientos que ha obtenido no pueden dejar de señalarse, como la Cruz de Isabel la Católica en 2005 por el –en ese momento Príncipe de Asturias– ahora rey de España; el Premio León Felipe en 2000 y el Premio Cervantes de la traducción en 2005. Estas son solo algunas señas de su compromiso con el mundo hispánico.

Es, además, reconocido pionero en los estudios sobre la vanguardia española, rescatando incluso de las injusticias de la historia literaria a los que se autodenominaron emblemáticos ultraístas –o vanguardistas–, como es el caso de Juan Larrea, el poco entendido Gerardo Diego, o los experimentadores más fundamentalistas como es el caso de Ramón Gómez de la Serna. Ha estudiado también la relación de esta vanguardia española con América, y ha escrito sobre Vicente Huidobro y Pablo Neruda.

Pero parece ser que es la Generación del 27 el objeto principal de su interés; y así ha investigado sobre Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pedro Salinas y el inspirador de este grupo poético: Luis de Góngora. Ha decidido rescatar nuevamente a los olvidados de esta generación como Emilio Pradós y Manuel Altolaguirre. Y, por sobre todo, ha mostrado un

profundo interés por Federico García Lorca: por su obra, su vida, su figura, por todo lo que García Lorca era y es, por lo que representaba y representa para su generación, para la poesía, para España y para el mundo. Y, como es obvio, dentro de la propagación del mito lorquiano, se ha interesado también por su muerte.

Es ahí donde Gabriele Morelli llama mi atención. Él, como pocos, se refiere a los hechos tal cual parecieron ocurrir. Habla de la muerte de Lorca, sí, pero habla de su asesinato. Y su nombre además suena a personaje de novela detectivesca, así es que más me intriga lo que sabe de ese hecho.

García Lorca muere –mejor dicho es asesinado– en julio de 1936, mismo año y mismo mes en el que comienza la guerra civil española. Muy poco o casi nada se sabe de lo que ahí pasó. Se especula mucho, como ocurre siempre con estas cosas, pero las certezas son muy pocas. Quizás ese misterio en torno al fin del poeta haya contribuido a la creación del mito. Gabriele Morelli ya en 1988 edita el libro *Federico García Lorca, Saggi critici nel cinquantenario della morte*⁶, haciendo evidente su preocupación por el poeta y su muerte, o por el poeta y su legado tras la muerte, o por Lorca y la muerte, o por el legado de muerte... en fin.

Quizás esas son las preguntas que yo quisiera hacer respecto a la muerte-asesinato de García Lorca: la muerte real, quién mató a Lorca, por qué; la

muerte simbólica, qué se muere cuando muere Lorca; dónde está el cuerpo del poeta, por ejemplo. Pero sé que eso es más de historia –y de historia política– que de estudio literario. Sin embargo, igualmente me pregunto qué pasa con la obra lorquiana y la muerte, pues en toda ella está presente la tragedia, la sangre, el drama, el duelo tras la muerte y el drama de la muerte. La tragedia incluso de la misma muerte. Es evidente que es así. Pero qué pasa con la vocación casi profética de Lorca en sus poemas, donde abunda el dolor y la sensación de fin. Qué augurios hay en su *Romancero gitano* o en *Poeta en Nueva York* de lo que pasaría. Qué hay en *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía*, por ejemplo, que lo acerca a la muerte. La muerte lo acecha, lo rodea, lo circunda. Y así lo vemos y lo leemos.

La muerte como tema central de su obra. La muerte como eje temático incluso de toda su generación.

Ahora, en este 2016, se cumplen ochenta años de su asesinato. Estamos a ocho décadas de una mal conocida ejecución. Y Gabriele Morelli nos hablará sobre los ochenta años de esa muerte, de ese asesinato, y de las verdades y misterios, o como él mismo ha titulado su conferencia: de sus luces y sombras.

5 «Las cartas americanas de Federico García Lorca», en *En torno a 1927*, «Monografías universitarias de San Roque», Universidad de Cádiz, 1997, pp. 69-79.

6 *Federico García Lorca, Saggi critici nel cinquantenario della morte*, a cura di G. Morelli, Bari, Schena Editore, 1988.

La muerte **de Federico** **García Lorca** **Gabriele Morelli**

En Madrid, durante la primavera de 1936, la confrontación ideológica llega a un ápice y la situación política empeora. A partir de entonces viene un momento de incertidumbre y de gran convulsión social. El poeta siente pánico, según lo relata Juan Gil-Albert, quien ve a Federico por última vez en la capital en compañía de Martínez Nadal. En ese estado deja este recado para sus amistades: «Voy a Granada, venga lo que Dios quiera». Nadal, su amigo, describe cómo García Lorca entra repentinamente a la casa de la calle Alcalá a preparar su equipaje. Al salir de su departamento le entrega un paquete con las siguientes instrucciones: «Toma. Guárdame esto. Si me pasara algo lo destruyes todo. Si no, ya tú me lo darás cuando nos veamos».

El paquete contenía el manuscrito de la obra de teatro *El público*. A continuación, sigue el relato de Nadal, un corto viaje en taxi a la estación de Atocha, a tiempo para coger el tren. Ya sentado en el tren Lorca ve en el andén a un diputado por Granada. «Qué mala suerte y qué mala persona», alcanza a decirle a su amigo. Este nerviosamente le responde desde el andén que se guarde apenas cierren las cortinas del coche-cama. No quieren ser vistos ni hablar con «la bestia». Todavía recuerda Martínez Nadal: «Nos dimos un rápido abrazo y por primera vez dejaba yo a Federico en un tren sin esperar la partida, sin reír ni bromear hasta el último instante».

De hecho Lorca, aterrado por la lucha política cada vez más violenta y cada vez más cerca –les mostraba a todos una bala alojada en la pared del cuarto de baño de su casa en Madrid– y horrorizado por los actos de vandalismo cometidos en aquellos días en la capital en nombre de la República, había decidido volver a Granada para celebrar el onomástico de su padre y luego viajar con su nuevo amante Juan Ramírez de Lucas a México. Ya había recibido de su amiga Xirgu los boletos y esperaba la autorización de los padres de Juan, quien aún no alcanzaba la mayoría de edad. La fecha de salida de Madrid que recuerda Nadal es el 16 de julio, pero parece poco probable. Es más seguro que sea el 13 o el 14 de julio, tal como lo afirma Eduardo Molina Fajardo, autor de un documento original que corresponde al último período del poeta en Granada; incluso los periódicos (*El Defensor de Granada*, *Ideal*, *El Noticiero Granada*) anuncian la presencia del poeta en la ciudad a partir del último día. Otra confirmación viene de los hermanos Ángel y Antonio Carrettero, que el 16 de julio habían fijado una cita con Lorca en la casa de Alcalá, pero les llega el recado de que el poeta estará ausente unos días.

La Huerta de San Vicente, la finca comprada por el padre de Lorca en 1925, está en las afueras de Granada, y todos los años el poeta pasa el verano con su familia huyendo del calor sofocante y el ruido de la ciudad. La casa se sitúa en una gran parcela con un jardín fragante y florido que cubre los muros exteriores. «Ahora estoy en la Huerta de San Vicente, ubicada en la Vega de Granada –escribió Federico en septiembre de 1926 a Jorge Guillén–. Hay tantos jazmines en el jardín y tantas 'damas de noche' que por la madrugada nos da a todos en casa un dolor lírico de cabeza, tan maravilloso como el que sufre el agua detenida. Y sin embargo, nada es excesivo. Este es el prodigio de Andalucía». En otra carta, a Ana María Dalí a mediados de agosto de 1927, Lorca le confía a la hermana menor de Salvador: «Ahora estoy, como sabes, en la Huerta de San Vicente [...]. Aquí estoy bien. La casa es muy grande y está rodeada de agua y árboles corpulentos, pero esto no es la verdad. Aquí existe una increíble cantidad de melancolía histórica».

El poeta llega a la casa de veraneo familiar en la mañana del 14 de julio. Molina Fajardo confirma: «el 13 de julio en un tren que viajaba por la noche, Federico García Lorca se marchó a Granada, *su* Granada». El 17 es el día del asesinato

de Calvo Sotelo. En Marruecos, un grupo de oficiales de la guarnición de Melilla se rebela contra el gobierno central. La guerra civil empieza el día 20, la violencia fascista se abate con furia sobre la ciudad iniciando un período de represión brutal con miles de detenciones, asesinatos, ejecuciones –al menos cinco mil–, incluyendo la más injusta que afectó a García Lorca. Después de más de ochenta años todavía nos preguntamos cómo eso pudo suceder, cómo fue posible ese horrible crimen: ¿acaso no lo dijo Jorge Guillén, confiando en la enorme simpatía de que gozaba Federico, que en caso de rebelión el único español capaz de salvarse entre todos sería el amigo de Granada? Las posibles respuestas son numerosas, así como también lo son las explicaciones de lo sucedido.

En primer lugar está la versión del régimen de Franco, que carga la responsabilidad de la muerte del poeta. Después de cierto retraso aparece publicada una lacónica nota en el diario *ABC* del 17 de septiembre 1937: «La simple verdad es que la muerte del poeta fue un episodio vil y vergonzoso, que no estuvo relacionado con ninguna iniciativa o responsabilidad oficial». La justificación del gobierno español es discutida por el crítico francés francés Jean Louis Schönberg. El autor, con gran ligereza y apoyado en un juicio a priori, llega a la conclusión –aunque el estudio comienza ya con esa premisa– de que el asesinato de Lorca se debió a la rivalidad entre homosexuales, el resultado de «un ajuste de cuentas entre invertidos». La verdad es otra: Lorca fue asesinado por órdenes de la autoridad del Gobierno Civil de Granada, el comandante José Valdés Guzmán. Fue también víctima de la represión franquista que operó intensamente en la ciudad después del golpe militar. Sobre la base de las pruebas reunidas a partir de los biógrafos más importantes y los estudiosos de Lorca (en orden cronológico: Gerald Brenan, Claude Couffon, Agustín Peñón, Ian Gibson, José Luis Vila San Juan, Eduardo Molina Fajardo, Miguel Caballero Pérez¹), y teniendo en

cuenta la documentación más reciente dada por Juan Ramírez de Lucas –el joven amante de Lorca–, volvemos sobre los últimos días de la vida del poeta. Llegamos al 14 de julio en la casa de verano. Juan tiene la intención de saludar a la familia. Lorca está esperando el consentimiento de los padres de Juan para ir juntos a México, confiando en la posibilidad de utilizar su amigo como actor en la compañía de Xirgu: quiere vivir su nuevo amor en plenitud y libertad. Así lo demuestra su carta al joven amigo, fechada en Granada el 18 de julio de 1936 y publicada por *El País* (10 de mayo de 2012), en la que trata de consolarlo invitándole a no dejarse llevar por el impulso ni reaccionar violentamente contra la negativa de su padre –un médico estimado de Albacete, quien amenaza con recurrir a la Guardia Civil–, lo alienta con palabras pacientes, comprensivas, serenas y le expresa su fe en que el joven será capaz de vencer todas las dificultades. La carta llega a la casa tres días más tarde, es decir, justo antes de que las comunicaciones se interrumpan entre la zona republicana y la nacionalista. Es probablemente la última carta escrita por Lorca, sin embargo no llega a su destinatario. En esos días Pepe Caballero, el amigo pintor, envía un mensaje de vuelta a Federico acusando la imposibilidad de entrega de esta misiva. El golpe de las fuerzas rebeldes sorprende a todo el mundo a pesar de la tensión que lo anticipaba. Es el comienzo de la lucha fratricida que duraría tres años. El gobierno republicano se ve en la obligación de llamar a salir a las calles a defender la democracia de las fuerzas fascistas. Para 1939, con la victoria de Franco, se revela un saldo de horror, muerte y devastación. Los insurgentes ocuparon Granada y, con la línea del frente popular a pocos kilómetros de la ciudad, comenzaron la búsqueda sistemática, la destrucción y eliminación de toda la oposición unida, sin distinción alguna, bajo el nombre de «rojos». El 6 de agosto, un grupo armado de falangistas, al comando del capitán de artillería Manuel Rojas Feigenspan, ya condenado por una matanza de civiles, allana la casa de la Huerta de San Vicente sin resultados. Al día siguiente, otro grupo de soldados entra en la finca buscando al amigo del poeta, Alfredo Rodríguez Orgaz, un arquitecto de la ciudad de Granada, cuyo alcalde, Manuel Fernández-Montesinos, era cuñado de Lorca. Después del golpe militar, temiendo por su vida, el arquitecto, simpatizante socialista,

¹ Son los nombres de los investigadores más conocidos que en varias ocasiones visitaron Granada, interrogaron a los testigos de la vida y del asesinato de Lorca. Brenan (1950) es el primero en llegar a la ciudad andaluza, seguido de Couffon (1951); luego es el momento para Peñón (1955), quien reúne una gran documentación inédita, no publicada hasta 2000, con numerosas entrevistas, incluidas las que tienen los hermanos Rosales y el cabecilla de la detención de Federico, Ramón Ruiz Alonso, todos interrogados por Gibson (1965). Siguen Vila San Juan (1975), Molina Fajardo (1983) y Caballero Pérez (2011), que proporcionan nuevos datos y la investigación de las causas que pueden haber llevado a la muerte del poeta.

se escondió primero en su casa, pero luego encontró un escondite más seguro en la casa del rector interino de la Universidad de Granada, Salvador Vila. El rector más tarde sería fusilado por los rebeldes en Víznar, pero por esos días había recibido del padre del poeta el ofrecimiento para escapar por la Sierra Nevada (a la cual también debía unirse Federico), pero que rechazó por temor a los peligros de abandonar ilegalmente la ciudad.

A la llegada de los soldados, el arquitecto Rodríguez Orgaz se ocultó tras los arbustos de la Huerta de San Vicente y pasó la noche en los matorrales. El tercer allanamiento fue más violento. Fue llevado a cabo el 9 de agosto por un puñado de individuos armados a cargo de un sargento retirado de la Guardia Civil, que vino a buscar al hermano de quien custodiaba la huerta, Gabriel Perea Ruiz, como parte de las diligencias por una falsa acusación de asesinato de dos personas sucedido el 20 de julio en la localidad La Asquerosa. El estudioso Caballero Pérez precisa que los soldados fueron animados por la familia Roldán, simpatizantes del derechista Partido Agrario, del mismo pueblo que el padre del poeta y rivales comerciales del mismo. Su disputa al parecer se originó por la compra de unas tierras destinadas al cultivo de la remolacha que, después de un fallo judicial, permanecieron en manos de don Federico García Rodríguez, quien por lo demás era miembro del Partido Liberal. Por esta razón algunos investigadores argumentan que la muerte fue motivada más por una confrontación de intereses económicos que por razones políticas.

Mientras tanto en la finca, los soldados, entre ellos Horacio y Miguel Roldán, ponen la casa y sus dependencias patas arriba, y atacan a la familia y a los criados con violencia inusual. Al no encontrar a los sospechosos, atan al cuidador a un árbol y comienzan a azotarlo. Lorca, quien observaba la escena, decide intervenir y protestar, pero es golpeado y arrojado al suelo. Angelina Cordobilla González, ama de casa de Fernández-Montesinos, quien cuidó de los niños Concha, recordó las amenazas que enfrentó el poeta («lo tiraron por las escaleras, lo golpearon») y los insultos contra él, incluyendo el de «maricón». Antes de salir de la casa, los militares dejan al poeta bajo arresto domiciliario. Temiendo lo peor, Lorca llama a su amigo, el poeta Luis Rosales, perteneciente a la familia

más importante de la ciudad, que además de falangista es la que comanda las operaciones insurgentes en el campo Motril cerca de Granada. Luis llega a la huerta con su hermano más joven, Gerardo, y después de una breve consulta, deciden esconder a Federico en la casa de los Rosales, en el número 1 de la calle Angulo, uno de los lugares más seguros en un tiempo marcado por la violencia, las detenciones y ejecuciones sumarias. Ante la inminencia del peligro, otra posibilidad que se considera es pasar a Federico hacia la zona republicana cercana, pero el poeta se niega categóricamente temiendo el peligro que conlleva esta fuga; alguien propone entonces buscar alojamiento donde el compositor Manuel de Falla, figura ortodoxa católica y cercano a la derecha. Al final se elige la casa de la familia falangista más segura. El mismo día el chofer de la familia, Francisco Murillo Gámez, acompaña a Federico donde los Rosales. Luis recuerda el episodio, anticipándose a la fecha del evento: «Federico me llamó por teléfono. Podría ser el 5 [en realidad el 9] de agosto. Me dijo que estaba preocupado y me pidió que fuera a su casa». Lorca también informa a su amigo que había llegado gente armada cometiendo abusos y que se apoderaron de documentos y de correspondencia. «Por lo tanto —terminó Rosales—, me puse a su disposición para tomar medidas y él no consideró ninguna apropiada».

El 15 de agosto otros soldados entraron en la huerta comandados por Francisco Díaz Esteve, llevando la orden de detener al poeta: hurgaron entre los libros y papeles de Federico buscando correspondencia con el ministro Fernando de los Ríos, considerado ideólogo del pensamiento socialista. Trajeron con ellos también a un «especialista», José Montero, profesor de música de la Escuela Normal, a quien le pidieron que desmontara el piano de cola donde creían que el poeta, a estas alturas considerado un espía ruso, escondía ilegalmente una radio usada para informar a sus amigos «rojos». Al recordar el incidente y la supuesta militancia marxista de Lorca, su hermana Concha aclaró que Federico no era comunista. Un día, inquieta por la duda, le había instado a que no se expusiera: «mira Federico. No hablas nunca de política, pero la gente dice que eres comunista. ¿Es verdad?» Federico se echó a reír. «Concha, conchita mía —había contestado—. Olvídate de todo lo que dice la gente. Yo pertenezco al partido de los pobres».

En una nueva incursión a la casa de verano de los García Lorca, los soldados no encuentran al poeta. Amenazan con golpear al padre, don Federico García, con tal de obtener señas de su escondite. El padre responde con silencio obstinado. Pero Concha se asusta, no quiere traicionar a su hermano pero ante el miedo revela su escondite. Confiesa que está en casa de un amigo falangista leyendo poemas. Luis Rosales, en su documento de autodefensa presentado el 17 de agosto al Comando Militar de los insurgentes –existe una copia disponible gracias a la investigación de Molina Fajardo–, confirma cómo sucedieron los hechos y, en el examen de su conducta finalmente es hallado leal al declarar que en caso de haber sido interrogado por la policía él habría dado la dirección de su casa. García Lorca pasa en la casa del poeta Rosales el periodo 9 al 16 de agosto, fecha de su detención y traslado a la casa de Gobierno Civil de Granada. Los estudiosos se han preguntado qué hacía Federico encerrado en el segundo piso en la gran casa de los Rosales, habitada por tres mujeres: su anciana madre, Doña Esperanza, su hija, y su hermana Luisa Camacho. Los hombres se dedicaron a las maniobras militares en el frente de guerra vecino, excepto el fundador, Miguel Rosales Vallecillos, liberal conservador, quien se mantuvo a cargo de la gestión de su negocio más grande en la Plaza Bib-Rambla. Luis regresó cada noche para saludar a Lorca y le alentaba asegurándole que en esa casa no corría peligro y que todo acabaría pronto de todos modos. Federico pasa el tiempo charlando amigablemente con las mujeres de la casa, les relata su viaje a América y la vida en la cosmopolita ciudad de Nueva York; a veces se encierra en la gran biblioteca a leer y escribir. Luisa recuerda el título de un libro *El Jardín de los sonetos*, y un largo poema épico titulado *Adán*, una especie de «Paraíso Perdido» en el que Lorca trabajaba entonces. También pasa muchas horas tocando en el piano piezas populares: el sonido del piano se propaga a lo largo de la estrecha calle Angulo y ya habían llegado amenazas anónimas a Rosales acusándolo de esconder en su casa un «rojo», en alusión, por supuesto, a la presencia del poeta. Más tarde, precisamente por la hospitalidad dada a un «rojo», la familia Rosales es castigada y obligada a pagar la suma astronómica de 25.000 pesetas, sólo para después caer en desgracia ante las autoridades franquistas.

Federico escucha la radio y todas las mañanas lee *Ideal*, el periódico falangista de la ciudad que informa en tono triunfante las avanzadas de los insurgentes y la detención de los enemigos comunistas, que luego son fusilados en el cementerio. También se comunica y habla todos los días por teléfono con sus padres. La confianza expresada por los miembros de su familia, por los hermanos Rosales y la afectuosa amabilidad de las mujeres de la casa no sirven para calmar la mente perturbada de Federico, que aparece cada vez más inquieto y preocupado (pero ¿cómo evitarlo?). Especialmente después de la detención del cuñado Manuel Fernández-Montesinos a favor de quien pide ayuda a Rosales. Además, según informa Esperanza Rosales, el poeta está aterrorizado por los bombardeos que con frecuencia azotaban la ciudad, sacudiendo las ventanas y obligándolos a protegerlas con los muebles de la casa: en esos momentos terribles, recordó Esperanza, Federico, presa del pánico, corría a refugiarse en un sótano que había llamado *el Bombario*. Ante el peligro inminente y temiendo que las autoridades insurgentes se enterasen de su escondite, Lorca pide ser llevado donde su amiga Emilia Llanos Medina; entre otros posibles refugios ha reavivado la idea de la casa de Manuel de Falla. Mientras tanto, los equipos de soldados que buscan al poeta, revisan también la granja del padre de Clotilde García Picossi, Huerta del Tamarit, evocada por el poeta en su último libro.

En la tarde del 16 de agosto un pelotón se divide en dos grupos para cubrir ambos extremos de la calle Angulo mientras un puñado de tiradores hace guardia en las azoteas para evitar cualquier fuga. La avanzada la dirige Ramón Ruiz Alonso, miembro del partido católico conservador Acción Popular, reunidos en la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), archienemigo de Fernando de los Ríos y partidario del fascismo italiano. Llama a la puerta de Rosales y pide que le entreguen a Federico García Lorca. En ese momento en la casa no están los hombres de la familia. Escuchamos el testimonio directo de la entrevista de Ruiz Alonso con Gibson en su libro *La represión nacionalista de Granada* en 1936 y la muerte de Federico García Lorca (1971), donde el triste personaje dice –tratando de justificar la responsabilidad de su acción– cómo se ha llegado a la decisión del arresto y cuál es su origen.

Al principio, queriendo restar importancia a la gravedad, finge no recordar la fecha del episodio, si el día 16 o 17, y dice que no era más que un fiel ejecutor de las órdenes dadas por el teniente coronel de la Guardia Civil, Nicolás Velasco Simarro, que en ese momento reemplazó al gobernador José Valdés Guzmán mientras este visitaba las trincheras en el frente de Jaén. A él le dan la delicada misión de detener a García Lorca «en la calle tal y en el número tal de esa calle». A continuación agrega: «Entonces en Granada, por aquella época, en aquellas circunstancias, en aquellos momentos, había contra este poeta, ¡que esté en gloria!- pues, cierta repulsión, porque, claro, pues en fin, se aprovechaban de sus obras en la Casa del Pueblo».

A Ruiz Alonso lo acompañaron los militantes de la CEDA, Federico Martín Lagos, Luis García Alix y Juan Luis Trecastro Medina, propietario del automóvil Oakland, placa de matrícula GR 2185, con el que se presentaron armados para detener a Lorca. Trecastro, abogado y hombre de negocios, nació en Santa Fe (provincia del padre de Lorca) y muy cerca de las tierras en disputa con el clan Roldán, tal como documenta Caballero Pérez en su obra *Las trece últimas horas en la vida de García Lorca*. Según sus indagaciones, este hecho refuerza la hipótesis de la trama orquestada contra el poeta. «Su militancia en Acción Popular y su relación con la familia Roldán —escribe— le dan más que suficientes razones para detener al poeta». Gran amigo de Ruiz Alonso, ambos ligados al grupo ultracatólico CEDA. Luis Rosales escribe que por lo tanto no es la Falange, sino este grupo, junto a las circunstancias ya mencionadas, el responsable de la detención y la muerte de Lorca. Trecastro es un conocido fanfarrón, un bebedor que se jactó de haber sido quien dio el golpe de gracia al poeta (y guardaremos los detalles de hacia dónde dirigió disparos). No sabemos si dice la verdad porque muchas otras personas afirman haberle disparado al poeta: «Pues en aquellos tiempos —señala Peñón— entre los sublevados era considerado un orgullo ser el que había matado a Federico García Lorca».

Ante el requerimiento de entregar al poeta, la ya anciana Esperanza reacciona con indignación: nadie sale de su casa, una casa falangista, sin que estén presentes sus hijos. Luego toma el teléfono para ponerse en contacto con alguno de ellos. Encuentra a Miguel, de servicio en

el barrio cerca de la Falange, donde poco después de Ruiz Alonso se sube al mismo coche para volver a la calle Angulo. Miguel, al ver el gran despliegue de militares controlando la calle y los techos, se da cuenta de que es inútil responder con la fuerza. Está convencido de que se trata de un error, un malentendido, y que seguro se arreglará pronto el problema y podrá deshacerse Federico, al que acompañaron entonces, escoltado por Ruiz Alonso, a una casa cercana al Gobierno Civil. Al salir de la casa, de acuerdo con el relato de Esperanza Rosales, Federico estaba temblando y llorando. Esperanza —la «Carcelera Divina», como la llama el poeta— lo invita a rezar juntos ante la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, ubicada en el piano.

Miguel Rosales va inmediatamente en busca de los hermanos, pero es en vano. Muy tarde por la noche regresan José (conocido como El Pepiniqui) y Luis. Es tal su sorpresa y consternación al enterarse de la detención de Federico que de inmediato corren a la casa del Gobierno Civil: el administrador, sin embargo, está ausente y en la práctica es necesario que la protesta sea estampada como una queja oficial. Luis redacta en un papel la descripción de cómo un tal Ruiz Alonso, sin ninguna orden escrita, había entrado en su casa, una casa falangista, y había detenido a su huésped, el poeta Federico García Lorca. En ese momento Ruiz Alonso se presenta ante ellos. Luis Rosales es su superior directo y lo conmina a cuadrarse ante ellos. Esa misma noche el gobernador Valdés se deja caer por el lugar y José Rosales, quien esperaba su llegada, lo enfrenta abiertamente exigiéndole explicaciones por la detención de Federico. Surge un violento altercado verbal donde el gobernador desenfundó su arma para apuntarle al Pepiniqui. Después de este punto el ambiente se calma. Valdés asegura que a Lorca nada le pasará, pero que será necesario revisar la petición. José ve al poeta al salir del edificio y le promete que lo volverá a buscar a la mañana siguiente. Mientras tanto la familia Rosales había informado a los Lorca que, ante la posibilidad de nuevas violencias, se refugian en la calle San Antón, en el departamento de la hija, Concha. Ambas familias evalúan la posibilidad de contratar a un abogado para proceder con una denuncia legal.

Es la noche del 16 de agosto. Lorca está encerrado en la casa del Gobierno Civil, donde un conocido, Joaquín López-Mateos Matres, es

guardia en el edificio, y le transmite a Molina Fajardo la imagen triste y dolorosa que ve en Federico. Otra confirmación de la presencia de Lorca el 16 de agosto en la sede del Gobierno Civil –y su repentino traslado a Víznar– proviene de Agustín Soler Bonor. Esa noche está en una misión para reclutar voluntarios a las filas patrióticas. Sube las escaleras del gobernador del palacio y ve a Federico entre dos guardias que lo conducen a un punto muerto en la puerta. «Estaba esposado –recuerda–, tenía una chaqueta sobre pijamas sin camisa»; y añade: «Fue derribado y fingió no conocerme». Un testimonio similar proporciona Rafael Martínez Fajardo, teniente de la Guardia de Asalto, quien dice que la noche del 16 recibe la orden de hacerse cargo de los presos «Galadí», «Cabezas» y «Terrible» en la Alta Comisión. Se encontraba en el Gobierno Civil con el objeto de retirar a García Lorca. Una vez reunidos los cuatro condenados, tomarían el convoy militar a Víznar hacia la casa de la Colonia.

Al día siguiente, el 17, José Rosales obtiene las órdenes del mando militar para liberar a Federico y con el documento en mano apresura al gobernador, pero Valdés le informa que ya habían retirado al poeta, y amenaza que la misma suerte correría su hermano Luis por su comportamiento rebelde. Podemos imaginar la reacción violenta del Pepiniqui frente a la noticia de la muerte de Federico y la oscura advertencia contra su hermano. Hay preguntas por responder aún: ¿dijo Valdés la verdad acerca de la orden de transferencia de Lorca ejecutada en la noche del 16 o mintió para ganar tiempo considerando las presiones recibidas por Rosales y la velocidad de los acontecimientos? Son dos las respuestas posibles, dependiendo de las diferentes tesis que sostienen cómo se traduce el 16 de agosto en las transcripciones militares sobre el poeta en Víznar y su ejecución en la madrugada del 17, o bien se refieren al día siguiente para luego salir con el crimen el 18 o incluso el 19 de agosto.

Víznar: 17, 18 o 19 de agosto de 1936

Los historiadores e investigadores han estudiado mucho los últimos días de la vida del poeta, sobre la base de la documentación emitida por varios supuestos testigos, que debido al tiempo transcurrido, no siempre es segura ni confiable. Todavía discuten si la fecha del asesinato de Lorca es el 18 de agosto, la más conocida,

o bien el 19, o quizás se pueda anticipar un día, para el 17, como la investigación más reciente parece acreditar. Partimos por la primera tesis. Angelina Cordobilla González, ama de casa de los Fernández-Montesinos, recuerda haberle llevado alimentos, ropa y cigarrillos a Federico el 17 de agosto, mientras estaba encerrado en la casa del gobernador. El día anterior, ¡cómo olvidarlo!, Manuel Fernández-Montesinos había recibido un disparo, «¡Don Manuel al amanecer, y el joven Federico por la noche!», comentó en 1955 el erudito Agustín Peñón. Al día siguiente, el 18, Angelina visitó otra vez a Federico señalando que no había tocado la comida. El 19 los guardias en la entrada le informan que Lorca no está allí, pero aun así ella logra entrar a la sala donde lo habían recluido y solo ve el termo y la servilleta sobre la mesa. Sin embargo, en su primera entrevista con Peñón –entonces tenía 65 años– dijo que solo el día 17 había llevado comida a Federico, mientras que en la segunda entrevista admitió que el 18 le entregó alimentos y un paquete de cigarrillos. Federico «no había probado nada de la comida que le había llevado el día anterior. Y estaba fumando mucho de los cigarrillos del camello». Ante la insistencia del investigador la mujer señaló que también le llevó comida un tercer día, pero que entonces solo encontró la habitación vacía.

Gibson cree que Angelina no recuerda bien y que ella fue solo dos veces al Gobierno Civil. En su confirmación, el biógrafo irlandés precisa que al alba del día 18, Ricardo Rodríguez Jiménez, un joven amigo de Lorca, es testigo accidental de la salida de la casa de gobierno del poeta, quien iba esposado junto al maestro de primaria Dióscoro Galindo cuando sintió su llamado. Rodríguez se da vuelta y ve a Federico y este le pone la mano en su cuello (mientras la otra estaba amarrada a Dióscoro). Lo llevaban rodeado por la guardia de la Escuadra Negra, una banda de matones. El joven grita a los soldados «¡Criminales! Vais a matar a un genio! ¡A un genio!», y ese esposado de inmediato y encerrado en las celdas del Gobierno Civil, donde lo retienen por dos largas horas.

Otro testimonio respecto del 18 de agosto es la carta enviada por José María Bériz a su cuñado banquero, Rodríguez Acosta, residente en Lisboa, donde cuenta los últimos acontecimientos de Granada. La misiva fechada el 18 de agosto de 1936 informa: «Manuel y Bernabé

llegan ahora a la una y media después de la guardia en Casa de la Perra Gorda; me dicen que esta noche las fuerzas de la Falange mataron a Federico García Lorca». Una nota de Miguel de Unamuno de su voluminoso *Diario final*, datada el 19 de agosto, revela: «Esta noche me ha dado Salvador Vila la noticia del asesinato de García Lorca en Granada. ¡Pero qué sangranza! No sé cuantas veces repito a lo largo del día la misma frase. Se amontonan los muertos sobre mi mesa en tal cantidad que no da tiempo a contarlos».

Por el contrario, el hijo de Díoscuro Galindo fijó el día del crimen en el 19 de agosto. El joven Galindo recordó que el 18 se presentó en su casa un grupo de falangistas armados que detuvieron a su padre y se lo llevaron, diciendo que sólo tenía que firmar una declaración. Él no lo vio más. A la mañana siguiente, el 19, preocupado por la detención, se presentó ante el Comisaría para hablar con el capitán Páramo, un amigo de la familia que, después de unas cuantas llamadas telefónicas a los mandos militares, informó que «ahora que no se podía hacer nada, que ya los habían asesinado». Ciertamente, la orden de fusilamiento fue impartida por el gobernador Valdés, y dicen que lo hizo sin consultar al general Gonzalo Queipo de Llano en misión en Sevilla, ya que se interrumpieron las comunicaciones telefónicas. Pero es posible argumentar que hubo contacto radial desde el comando militar. Por tanto, es probable que haya sido Queipo de Llano quien haya confirmado la ejecución con el código cifrado (aunque no tanto): «Dale café, mucho café». La orden requería la transferencia a la Colonia de Víznar y el fusilamiento de los condenados en unos acantilados lejanos e inaccesibles. Por lo tanto la cuestión de si la muerte de Lorca se debe a los católicos reaccionarios representados por Ruiz Alonso —sin duda el principal responsable de la detención del poeta— o que sea imputable a los hombres de la Falange, es una discusión gratuita. Lo cierto es que la orden de ejecución fue dada por el gobernador civil de Granada, por lo que fue un acto político adoptado por los rebeldes que habían ocupado la ciudad, fusilando, en primera instancia, al alcalde —cuñado del poeta—, junto a cientos de representantes y partidarios del gobierno legítimo de la República.

En Víznar, el pequeño pueblo abierto hacia la Vega, a unos diez kilómetros al norte de Granada, estaba el antiguo edificio llamado La

Colonia, que hasta principios de agosto se usó para acoger a los niños en los meses de verano, pero más tarde, después del golpe de Franco, se convirtió en una prisión militar donde eran recluidos los condenados antes de su ejecución. De vez en cuando, por la noche, la puerta de entrada y salida se abría para dejar pasar a un grupo de prisioneros escoltados por voluntarios de la Escuadra Negra. A punta de sus rifles, las víctimas eran obligadas a subir en viejos camiones militares en dirección a Alcafar. Poco después se dejaba escuchar la descarga de ira de la boca de los fusiles; luego, el quebrado silencio de la noche, el rumor sordo de los camiones con los hombres encargados de enterrar a los muertos.

Lorca pasó sus últimas horas encerrado en la planta baja de La Colonia: los soldados junto a la Guardia de Asalto estaban alojados en la parte superior y, en el primer piso, los prisioneros obligados a cavar zanjas. El comandante de las operaciones militares de Víznar era el capitán falangista José María Nestares Cuéllar; en la entrevista concedida a Molina Fajardo, recuerda que eran alrededor de las doce de la noche cuando vino a despertarle el teniente Martínez Fajardo con cuatro prisioneros. El capitán reconoció a Lorca. Indignado por su presencia entre las víctimas, rasgó el papel de recepción, pero no pudo evitar la ejecución de la sentencia porque en ese territorio era solo un destinatario de la orden a ejecutar. Por lo tanto, el comisionado Manuel Bueso Martínez, jefe de los servicios motorizados de la primera bandera de la Falange, era quien debía dirigir el convoy y presenciar la ejecución e informar. La fecha no está indicada, pero el entrevistador da por cierto que fue el 16 de agosto. Apoya la opinión de que el comandante Nestares cesó en sus funciones como jefe de sector, sin razón aparente, en los días 18, 19 y 20, y fue reintegrado el 21. Por lo tanto la información sobre el fusilamiento de los prisioneros la podría haber recibido solo el 17, antes de su ausencia. Se deduce que el crimen podría haber ocurrido en las primeras horas de la mañana de ese día. En apoyo a esta versión, tanto Peñón como Molina Fajardo (muy importante ya que su condición de militante falangista le permitía acceder a información confidencial) tienen una rica pero no siempre convergente documentación, formada por numerosas entrevistas con los diferentes gestores y testigos, partiendo por el mismo Ruiz Alonso; este último asegura estar

de vuelta en la Casa de Gobierno Civil al día siguiente de la entrega de Lorca, es decir, el 17 de agosto, y de haber recibido la noticia por Valdés de que el poeta ya había muerto. Hacia las diez, se presentó ante el gobernador, que parecía de mal humor. «¡Ese pájaro... García Lorca del diablo! Me contó que había sido fusilado durante la noche, que le habían dado la orden desde Sevilla, y estaba con notable disgusto». Incluso Manuel de Falla, aunque enfermo, acompañado por algunos jóvenes falangistas, se había quedado en la gobernación para intervenir en nombre de su amigo Federico, pero se le informó que el poeta ya había muerto. Consternado y conmocionado se habría precipitado donde los Lorca en San Antón, a la casa de Concha, hermana de Federico, la que a su vez lloraba la muerte de su marido, quien recibió un disparo en el cementerio de la ciudad junto con otras veintinueve víctimas; la puerta la abrió Isabel, prima del poeta, quien le había pedido que no dijera nada sobre la suerte de Federico a la hermana y los padres, sin darse cuenta de la magnitud de la tragedia.

Volvamos a la casa de La Colonia. Esa noche, para hacerle guardia a los prisioneros se encuentra el joven soldado José Jover Tripaldi; ferviente católico movido por la caridad cristiana, suele ofrecerle a los presos antes de la ejecución una visita del cura José Bustamante Crovetto para confesarlos, o despacharles una carta, un mensaje a sus familiares. Entre los carceleros también está El Panaero (el panadero), que más tarde será fusilado por los falangistas por delitos comunes. Él se acerca a José Jover y le susurra que Lorca tiene un encendedor de oro, «es una lástima que se lo lleva bajo tierra, a ver si me lo consigues».

De acuerdo a la versión que Tripaldi le dicta a Peñón, es un cuarto para las cinco de la mañana cuando llegan los guardias que a gritos despiertan a los prisioneros. Al darse cuenta de que ha llegado su fin, Federico pide al sacerdote, pero don José ya ha salido de la casa. El poeta se vuelve entonces hacia el joven carcelero: está confundido y preocupado, teme la condenación eterna. Tripaldi, apelando a la misericordia de Dios y a la generosidad de la religión católica, sugiere que haga un acto de contrición, pero Lorca dice que no lo recuerda. En este punto José comienza a recitar la oración mientras que Federico, llorando cabeza hacia abajo, dice las palabras lentamente. Eventualmente los dos hacen la señal de la cruz y se abrazan. Poco después, el poeta, el maestro de

la escuela primaria Dióscoro Galindo González, sin una pierna, los banderilleros granadinos de fe anarquista, Joaquín Arcollas Cabezas y Francisco Galadí Meral, rodeados por la escolta armada de la Escuadra Negra, dejan La Colonia. En la puerta los espera una máquina que parte hacia Alcafar. Preside el piquete de ejecución Rafael Martínez Fajardo; lidera el grupo Manuel Martínez Buero, que conoce la zona. El jefe de la brigada compuesta por ocho hombres es el sargento de la Guardia de Asalto, Ajenjo Mariano Moreno. El convoy toma el camino de Fuente Grande, el antiguo Ainadamar o Fuente de las Lágrimas vierte su agua fresca y clara. El coche viaja varios kilómetros, luego se detiene. Los presos tienen que bajarse y caminan hasta llegar cerca de un viejo olivo, junto a Fuente Grande. Son impulsados con la fuerza de las armas hacia la ladera de una zanja y en ese lugar brutalmente asesinados. Un poco más allá el horizonte de la Vega oscilaba levemente con la primera luz de la mañana.

Esta conferencia consistió en una exposición a partir de los apuntes personales de Morelli sobre la muerte de Lorca. Dichos apuntes más tarde, en agosto de 2016, se transformaron en un libro de gran recepción crítica entre los estudiosos (*Lorca*, Editorial Salerno, p. 315). Aquí publicamos una adaptación del capítulo del libro más relacionado con el tema de la conferencia. (N. del E.)

Ollé



El problema del género **Presentación de Alejandro Neyra**

Uso un título ambiguo porque muchas veces la ambigüedad es la clave de la buena literatura, como la que trae consigo a la cátedra Roberto Bolaño Carmen Ollé, Premio Casa de la Literatura Peruana 2015, a quien me ha tocado la gran fortuna de presentar.

No hablaré, aunque el título así lo evoque, de la literatura «de género» en cuanto «femenina»; creo que la propia Carmen Ollé no estaría de acuerdo en empezar una discusión sobre ello. Hablaré más bien sobre la dificultad de catalogar a los escritores más allá de los géneros —o casi diría de las etiquetas— pues autoras como Ollé —poeta, narradora, ensayista, y además docente— trae hoy a Santiago una obra que se expande más allá de los linderos clásicos de la poesía, que sin embargo es el género

por el que ella resulta normalmente reconocida. Trataré de explicar estas ideas en la medida en que iré hablando de la literatura de Ollé.

José Güich, escritor y crítico peruano, señala que «en 1981, los corrillos literarios de Lima fueron sacudidos, desde sus cimientos, por un poemario titulado *Noches de adrenalina*. Su autora, la limeña Carmén Ollé, había nacido en 1947. Pertenecía por lo tanto a una promoción anterior de escritores, si nos atenemos a criterios cronológicos. Ese libro, por varias razones, influyó notablemente en el panorama de su tiempo y en los siguientes años, al inaugurar exploraciones insólitas o con escasos precedentes en nuestros predios».¹

1 Güich, Javier, «La rebelión de los cuerpos». En *En la comarca oscura: Lima en la poesía peruana: 1950-2000*, Chueca, Güich y López Degregori (Fondo Editorial de la Universidad de Lima, Lima: 2006).

Esto que señala Güich ya es bastante decir, pues a fines de los sesenta y en especial en los años setenta, la poesía peruana había sufrido un remezón con la aparición de *Hora Zero* –colectivo en el que resaltan Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, sus creadores, así como Enrique Verástegui, Tulio Mora, Róger Santiváñez, entre otros autores que entraron después al movimiento, del cual Carmen Ollé también llegó a formar parte. Este grupo asimiló la necesidad de incorporar al discurso poético el habla cotidiana y popular, intentando de alguna manera democratizar la poesía y acercarla a la calle y a quienes hoy se denominan ciudadanos de a pie (valga el comentario adicional sobre el contacto estrecho que tuvo *Hora Zero* con el infrarrealismo de Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro en México, sobre el que Carmen podrá decirnos algo más).

Hago aquí una breve digresión que me parece necesaria para que se entienda el momento cultural, político y social que por entonces vivía el Perú: los años setenta son los de la dictadura militar de tinte socialista en primer lugar, y reformista luego de que el poder pasara de manos del general Juan Velasco al general Francisco Morales Bermúdez; y 1980 es un año clave en la política peruana, pues es el momento de la recuperación de la democracia, pero también el año en que aparecieron colgados perros en el centro de Lima, se produjeron atentados en Ayacucho el mismo día de las elecciones generales, y

aparecieron pintas y se empezó a escuchar por primera vez de una agrupación de origen comunista cuyo nombre «Sendero Luminoso» –tomado de un texto de Mariátegui– marcaría junto con la crisis económica una de las peores décadas de la reciente historia peruana.

Entonces es en este ambiente, en 1981, cuando aparece *Noches de adrenalina*, que convierte a Carmen Ollé –conforme señala el poeta Jerónimo Pimentel– en un «puente entre la generación de setenta y la del ochenta, pues asimila ella ese interés por incorporar el habla popular, y en su caso particular, es decir, desde su feminidad, da el salto con ese poemario inicial a lo que después será la poesía del cuerpo». Audaz, erótica, impúdica, transgresora; son muchas las denominaciones que se dieron a la poesía de Ollé luego de la publicación de *Noches de adrenalina*, poemario fundamental de la literatura peruana contemporánea. Pero esta poesía inicial de Ollé, vinculada a la exploración de la experiencia sexual y del propio cuerpo femenino, así como de la ciudad de Lima, caótica capital de un país en descomposición en aquella época, luego se lanza a un cambio (*Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer*).

En su segundo libro, *Todo orgullo humea la noche* (1988), Ollé desplaza su escritura hacia otros registros, más clásicos, pero que a la vez, sobre todo en la segunda parte, van acercándose a otro discurso de naturaleza distinta, en el cual la estructura de su obra se aproxima más a la narración, sin

perder la perspectiva poética.

Y finalmente llega *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992), que es un ejemplo claro de lo que mencionaba al inicio de esta presentación, un cuerpo literario –creo que nunca mejor dicho– que aunque se podría catalogar como novela que narra la historia de ¿amor? entre dos poetas, es una mezcla entre diario de anotaciones, novela, poesía y finalmente una experimentación con el lenguaje, en un espacio de escritura desde la posmodernidad. Este libro fue reeditado en 2015, y me ayudó nuevamente de lo que dijo en aquella ocasión el mismo el poeta Jerónimo Pimentel:

Ollé, en un movimiento posmoderno, pareciera buscar el sentido desde el no-sentido, como si el único camino para alcanzar la plenitud creadora fuera desconfiar de ella y sus afeites. En ese trayecto, el flujo textual, interrumpido y acotado, oscila entre la prosa grácil y anecdótica y la reflexión densa y extrema. El objetivo es siempre vital: reencontrar algo perdido entre la infancia y la convivencia, un espacio de tránsito hacia la adultez revestido de condicionamientos y opresiones.²

Esta obra inaugura una nueva y enriquecida producción narrativa posterior de Carmen Ollé, que por una cuestión de tiempo solo enunciaré: *Las dos caras del deseo* (1994), *Pista falsa* (1999), *Una muchacha bajo su paraguas*

² Pimentel, Jerónimo. Presentación de la novela *Por qué hacen tanto ruido* (Intermezzo Tropical, Lima: 2015). Feria Internacional del Libro de Lima, 27 de julio de 2015.

(2002) y *Retrato de mujer sin familia ante una copa* (2007).

Nuevamente debo decir aquí que se trata de obras muchas veces fragmentadas, en las que el lenguaje poético, a menudo onírico, se va haciendo forma en una narración que, desde la autoficción, no pierde de vista las primeras preocupaciones de la poeta de *Noches de adrenalina* pero a la vez incorpora nuevos intereses y visiones de madurez sobre la vida y la creación, que le dan un espacio relevante y precursor entre las narradoras peruanas del siglo XXI.

Sea esta pues entonces, más que una introducción, una invitación a conocer la obra de Carme Ollé, una gran escritora peruana que destaca desde la poesía, pero para ser más preciso y apropiado, desde los diversos géneros de la literatura.

Cajas chinas

Carmen Ollé

Dos historias. «Ja, la virilidad» es para lectores A que no esperan nada de la vida; «Rubén» es para lectores B, que algo aguardan pero no lo consiguen; es solo la fábula que quedó fuera del escenario, con la cortina baja y la guerra fría terminada. Las dos historias forman parte de un sueño de verano.

Rubén

Ya se lo he contado, pero usted no me escucha. En *Torino* Gianni conoce a gente importante, muy poderosa, amigos de su padre, nadie se meterá con nosotros, pero Gianni no es una mujer que sirva para hacer contactos, solo para hacer fotos de muchachos inmigrantes, chicos pobres a quienes ella les chupa la sangre, así dice la gente que la conoce bien. Lo mismo hizo conmigo, esta mujer fabrica con sus cuerpos lo que quiere. Una vez recogió a un chibolo peruano, parecía casi un niño, lo llevó a su taller para las sesiones de foto prometiendo que le iba a pagar mucho dinero; no sé qué hacía con él, pero un día los encontré juntos en su gabinete, el chico no podía levantarse solo, no tenía fuerzas, estaba a punto del desmayo o drogado; desnudo sobre la alfombra, la cara demacrada, Gianni parecía un fantasma, los dos a punto de morir, eso creí. Varias cámaras disparaban desde los rincones de la sala, uno y otro flash, algo horrible. Levanté al joven, que blanqueaba los ojos como Cristo,

lo bañé con agua de colonia porque apestaba... a ella la dejé ahí en el suelo para que aprendiera a no ser tan mala, le juro, el chico y ella olían a mierda.

Al mocoso le di agua con azúcar, le refregué las sienes con alcohol, luego un vaso de leche con café, saqué de la cartera de Gianni un fajo de billetes y lo llevé a su casa rápido... Cuando Gianni se dio cuenta de todo, ¿qué cree que hizo esta mujer? Seguramente que sin lavarse ni nada, como una bruja gorda oliendo a azufre, se fue a revelar las fotos y a los pocos días organizó una exposición con ayuda de un amigo suyo, que es su *manager*, así se dice, ¿no? Todos los amigos de su padre que fueron invitados se las compraron a buen precio. Ella les llama esculturas vivas, ese *manager* además es una especie de niñera pagada por su madre... El pobre chibolo, Rubén se llamaba o se llama, no lo sé, vivía solo en un cuarto inmundo. Tenía madre y un padrastro que abusaba de él desde niño sin que su mamá protestara, según Rubén la madre sabía pero no quería quedarse sola en Milán, sin marido; y por miedo a que le pegara también a ella... Rubén me contó que huyó de su casa cuando tenía apenas catorce años. Yo se lo dije a Gianni: «ese Rubén es un niño, te va a caer la policía por utilizarlo como modelo». Qué más cosas habrá hecho con él, su mamá también estaba enterada y no hizo nada por impedirlo, para esa señora Rubén no vale, no es italiano, solo los italianos cuentan. La habitación de Rubén era una desgracia, ya se lo dije. Quedaba en la azotea de un edificio, en la casa de otra peruana que se lo alquilaba por una miseria y por eso no le echaba una limpiada nunca, *cramba*... Sobre un colchón en el suelo había un bulto, un montón de ropa sucia, abrí las ventanas, el bulto empezó a moverse y arrojó la manta que lo cubría. ¿Quién lo hubiera dicho? Era un enano, parecía un payaso de circo... nos miró sin comprender nada. Yo me quedé en silencio. Le dejé los billetes al chibolo y me fui... Al rato salió el payaso a buscarme, me habló en italiano, creo que era de Milán, su español no sonaba bien. ¿Su edad? Para adivinos; ni idea, podía tener treinta como sesenta años, da lo mismo.

«¿Dónde encontró a Rubén? Pensé que ya no lo vería más, si no me da una explicación *adesso* llamaré a la policía». «Yo solo lo acompañé hasta su casa, que él se lo explique, por qué tengo que darle cuentas a usted, ¿ah?» «Rubén es hijo mío,

de la mía sangre, por eso, *Lei capisce?*» «*Non capisco niente* y ya me tengo que ir». No sé quién lo hizo, debe haber sido uno de los vecinos, pues cuando salía de esa casa, afuera me estaba esperando un agente.

Por culpa de Gianni pasé siete días en cana. Ella no me buscó ni se comunicó conmigo y eso que yo les di su nombre y la policía la llamó.

—¿De qué te acusaron?

—De nada, de nada, Rubén les dijo la verdad, bueno, verdad a medias, que servía en casa de la mamá de Gianni y había dormido esos días allá, no la acusó de explotarlo con el cuento del arte...

—¿Por qué quieres encubrir a una mujer como esa?

—Gianni es mala pero me quiere. *Capisce?*

Ja, la virilidad

Era un día lluvioso. Me detuve porque un *ragazzo* me señaló algo en el capó, la ventanilla estaba abierta, uno de los faros del auto se había apagado, le dije que subiera. Llévame a tomar una copa, dijo, está lloviendo. Le pedí que se bajara porque había dejado de llover y los dos faros estaban encendidos. El chico se bajó y se quedó ahí, de pie. Un coche se paró a unos metros detrás del mío y un hombre mayor lo llamó desde el interior. Vi cómo le sonreía de costado. Los ojos mirando así, oblicuos. Pero el automóvil partió sin él. Entonces yo abrí la puerta para que subiera. Arranqué el motor y empecé a dar vueltas, sin rumbo. Se llamaba Rubén y era peruano, no tenía empleo fijo, me dijo que ayudaba a un amigo atendiendo en un restaurante. Le ofrecí trabajo en casa de mi padrastro. Se rió. A cambio de qué, preguntó, acariciándose los muslos. Yo insistí en el ofrecimiento, sin mirarlo, sabía que seguía restregándose los muslos, eso me excitó, no por lo que piensa, aunque también por eso, pero sobre todo quería captar la imagen del objeto que se ofrece. Era una maravilla, ya no sabía si me estimulaba como hembra o como artista. Claro que hay una diferencia, es una tontería decir que no la hay. ¿Pero qué podía hacer con un chico como él en mi coche? Por un momento tuve muchas dudas. Parecía un gato perezoso lamiéndose las patas. También sabía que yo era la chica rica y él de la calle, que no había nada de qué hablar si íbamos a un bar, ¡*sciocco!* Insistí en mi ofrecimiento de trabajo para romper el hielo. Él me dio la impresión de interesarse. Detuve el auto y apunté el teléfono de casa en un papel y

se lo di. Eso enfrió el asunto. Tampoco quería tanto. Y lo besé. Quise tocarlo pero él dio un salto. No me dejó que le tocara el pene. No supe qué pensar. Me mostró la lengua, te la voy a chupar, dijo. No piense mal de mí. No pasó nada esa vez. En realidad, él era un chico tranquilo, no entiendo qué hacía en esa calle y a esa hora, si no era como los que acostumbran a deambular por esos sitios. Me confesó que tenía miedo de regresar a su país. Probablemente estaba pensando en la operación, quería ser otro, transformarse en una chica; aunque no estoy muy segura. Mi relación con él fue especial desde un principio. Tenía intención de tomarle fotos, muchas fotos, a él eso lo ponía nervioso, aunque poco a poco la idea le resultó agradable y empezó a posar para mí y para otros que no eran artistas. Lo hacen algunos chicos para ganar dinero, acá en Italia. No me extrañó, aunque luego reparé en algo que me hizo sospechar: los vestidos de mujer, una colección extravagante que él guardaba celosamente con llave en el ropero de su habitación, en casa de mi padrastro. Un día entré sin avisar y lo sorprendí probándose los. En seguida inventó la disculpa: estaban destinados a su hermana en Lima, que era muy devota de la Virgen del Carmen. Quise tomarle una fotografía pero no me lo permitió. Esa vez lloró. Y no era por vergüenza sino por miedo a que lo obligara a modelar con ellos. Rubén es muy devoto también. Creo que me compadecí un poco de su fe y discutimos, quiso irse de la casa y renunciar al trabajo. Le pedí que me amara en ese instante y no diría nada. Nos amamos, pero no como usted está imaginando. Fue como si lo hicieran dos mujeres, nada más. Yo salí avergonzada, sintiendo que empujaba la situación en nombre de qué virilidad, me pregunté, sí, qué es la virilidad: ¿un pene, es eso? Claro que había un pene, Rubén tenía un pene, y qué si no quería meterlo a una mujer como yo, quería meterlo a esa virgen de las estampas. Júreme que no saldrá de sus labios.

«Propedéutica del cuerpo», decía la tarjeta de invitación. Para la vanguardia posmoderna el cuerpo es una auténtica metáfora. Mi extrañeza fue mayor cuando leí que la autora de los retratos era Gianinna Calo y el curador de la muestra fotográfica no era otro que el detective, el llamado *manager*, que acababa de conocer. La inauguración tendría lugar en la noche, en un hotel lujoso cuyas paredes estaban recubiertas de espejos y marmolina.

Le pedí a Lucero que me acompañara, pero el señor Portales había ido hasta su casa para invitarla personalmente y ella no iba a fallarle de ningún modo; me dio la impresión de que le había caído simpático y que quería ir por su cuenta.

Esperé media hora en la recepción y decidí subir. La suite quedaba en el quinto piso, consistía en una amplia habitación alfombrada, con columnas griegas. Varias personas, en su mayoría parejas maduras, circulaban con sus copas de vino frente a la serie fotográfica. No reconocí a nadie, tampoco vi a Lucero ni a Portales. Un mozo me ofreció una copa y no tuve más remedio que ponerme en la fila de los que admiraban la exposición. Las fotos a color no eran de mi agrado, demasiado resplandor y flores: campanulas, hortensias, calas, nardos, sus nombres científicos se registraban en los cartelitos junto a las propiedades de cada una.

—La artista es una botánica insoportable —me susurró al oído el investigador de la Calo.

Mucho brillo, me dije.

—Hmm... allá viene la chiquita.

Lucero vestía una minifalda cortísima de satén rosada, sus senos más erguidos que nunca, rebosantes como si se hubiera inyectado silicona. Portales notó mi inquietud y me tranquilizó:

—No es más que una niña tratando de quererse un poco.

La hija de Jacinta se detuvo junto a la puerta del ascensor, miraba en todas direcciones como buscándonos.

—¿No le parece espléndida? —me preguntó Portales.

—¿La flor del heliotropo?

—Lo digo por la chiquita que está parada en la puerta, la hermana de Rubén. El heliotropo no necesita de nuestro asombro, además es oriundo del Perú.

El detective cogió una copa de la bandeja que le ofrecía un mozo.

—Es espléndida —dijo otra vez.

Lo seguí hasta una pequeña sala donde se exhibían otros cuadros de la Calo. Se detuvo ante la reproducción en serie de una lánguida mujer muy rubia en brazos de un joven mestizo. Toda la serie tenía el mismo tema, la propedéutica del cuerpo, anunciada en la tarjeta de invitación, en las escenas amorosas que se repetían. Solo un detalle marcaba el compás erótico en todas: una flor entre los dedos de los pies del hombre, un pétalo sobre los muslos femeninos, una fina

espinas incrustada en la superficie delicada de los senos en la mujer o una gota de agua cerca del ombligo del hombre... En el cuadro, el modelo tiene entre los dedos del pie que aferran la rosa un lunar apenas visible, como pintado con un pincel. Qué curioso, el lunar no aparece en otra toma donde los mismos dedos juguetean con una canica de colores.

—El chico es Rubén —observé.

—Fue un favor personal que le hizo a mi clienta al posar para ella. Está pensando que es un escándalo —señaló la serie erótica.

—¿Por qué lo dice?

—Porque él está muerto. Guardar fotos de los muertos apresura el olvido, lo hace más efectivo. La niña esa, su hermana, me lo recuerda de otro modo, cómo decirlo. Cuánto desperdicio veo en su país. La chiquita, por ejemplo, no tiene futuro. Es Rubén en su versión femenina.

Salimos y respiré libremente cuando se alejó. Trata de envolverme con ese aire profético de última hora, pensé. Bebí mi copa de vino y me quedé observando cómo lo rodeaban los recientes admiradores de la Calo a la distancia, una periodista le disparó varios flashes. La sala se había llenado con algunos jóvenes estudiantes que tomaban apuntes, mientras Lucero parecía haber naufragado con la mirada perdida entre el público asistente; seguía de pie junto a la puerta sin hacerme caso. Portales se le aproximó solícito. Fingí interesarme en un ramo de orquídeas. ¿Era la clienta de Portales una artista en verdad o una diletante, fotógrafa fracasada que pretendía acreditarse por estos predios?

Las fotografías eran mediocres. No noté en ellas ningún sello de genialidad, aunque tenían una técnica decorosa. Eso bastaba para encararse en las columnas culturales.

Rubén era suave, tan suave como Errol Flynn, con la cabellera sedosa de Lauren Bacall, con esa voz de Lauren cuando se dirigía a Humphrey Bogart en *Casablanca*. Con razón la Calo lo amaba tanto; ella desfilaba detrás de un dios híbrido.

Rubén desfilaba en pasarelas imaginarias ante públicos soñados. Había alcanzado la prestancia de un modelo tan cara como la Schiffer, ¿cómo? Eso nadie lo sabe.

—Eso no se pregunta —me dijo Jacinta.

—Rubén se cambió de sexo. Era un transexual.

—Sí, así dicen, pues, dicen que no es enfermedad y que ahora se opera. La verdad es que yo

no sé nada ni quiero saberlo. Para mí ese no era mi Rubén, me lo cambiaron. Tan estirado, más callado que antes, dicen que así es...

Jacinta estaba envolviendo las sartas de cohetecillos en unos paquetes para la fiesta de Collique.

—¿Desde cuándo lo sabe Jacinta?

—El señor Portales... dice que usted tiene un papel de Italia, ¿es verdad?

Asentí.

—Ah no... ¡Entonces es verdad! ¡Yo solo quiero saber dónde está enterrado, mientras no lo sepa no me interesa otra cosa!

Su marido, el sastre, sentado en una banqueta, empezó a toser.

—Para, hombre, ¿no ves que la señorita y yo estamos conversando firme? Yo creo que es como el cáncer, eso no se puede curar. Mi Rubén era un chico normal. ¿Qué le pasó en otro país? Eso lo ha de saber el mismo Dios o el mismo diablo—Jacinta miró al sastre. Este la observó en silencio—. Ahora no dices nada, ¿no? Anoche nomás hablabas cojudeces, que si mi hijo hubiera tenido un padre nada de eso le habría pasado. Para mí que esa maldecida que se dice aristócrata tiene la culpa. Si yo lo hubiera sospechado cuando mi Rubén vino a Lima por última vez, aquí mismo lo habría desnudado para verlo, porque sabe, a mí no me consta, yo nunca he visto que un hombre no tenga nada entre las piernas. Por qué voy a creerlo pues, por qué, dígame, ¿ah? Qué adfesios inventan ahora para tapar sus maldades.

—Yo te decía que estaba raro.

—¡Calla, calla, hombre! La gringa esa es culpable y su cómplice el detective, lo veo en su cara. Él dice que ella es artista. ¡Qué va! Artistas las de mi pueblo, ¿no?

El sastre le dio la razón.

—La Zunilda hacía esculturas de barro bien chéveres...

—Del Che —apuntó el sastre en un acceso de tos.

—Ajá —continuó Jacinta—. Y las pintaba de colores.

—*Waccha* era, bruja y soltera.

—Shh, ¡nada, nada, hombre! Pura palabrería de gente mala y envidiosa. Qué le habrán hecho a mi hijo esos maldecidos italianos. ¿Acaso lo voy a saber algún día?

Jacinta había lavado la ropa del maletín rojo del difunto. Los calzoncillos, las camisetas permanecían colgadas en el patio, era lo único que

le quedaba de Rubén. Los había lavado para purificar su memoria: «Aunque tarde, no importa».

Para el sastre de Collique, el cambio de identidad del hijo de Jacinta era cosa del demonio. Jacinta, por su parte, no quería pensar en algo tan lejano o tan incomprensible como renunciar a la identidad sexual. Quizá Rubén sólo se aventuró en un mar aún inexplorado, igual que los antiguos navegantes con el ingenuo temor de caer en los abismos del pasado.

En casa busqué una lectura sobre identidad sexual. Pensé en los griegos, en Alcibíades, en Patroclo, los griegos y su *paideia* resultaban atractivos y comprensibles, quería una lectura más efectista, que hablara de los espíritus disidentes, de la secta del perro de Diógenes, del *waccha*. Mi fantasía intentaba recuperar el ánimo de Rubén días antes de la operación, es decir de la cita en el quirófano. ¿Qué rostro mostraba, tenía palpitations? El asunto era entrar en el aura de Rubén, pero cómo.

Al parecer, Rubén se había suicidado, pero nadie sabía nada más sobre el caso. Su suicidio era real o solo se trataba de un suicidio civil, es decir ni había muerto ni era el mismo de antes. ¿Me importaba este asunto o era una velada estrategia dentro del cronograma de actividades de una directora de ONG para conseguir fondos humanitarios?

(Fragmento de un relato en preparación)

Valencia



No al martirologio Presentación de Andrea Palet

Si uno se guía por el periodismo cultural que nos toca, unas escuálidas páginas que adelgazan cada vez más a costa de esas misteriosas nuevas secciones dedicadas al culto religioso del emprendimiento y la innovación; si uno se guía por sus titulares, digo, las escasas veces que se habla de editores literarios es para decir que están a punto de extinguirse, que los que quedan andan muy tristes, y que son todos hombres.

¿No me creen?

2 de abril de 2006: *Manuel Gleizer, el último de los editores románticos*

2 de diciembre de 2013: *Muere el último editor: André Schiffrin*

15 de julio de 2013: *Mario Muchnik. El último editor*

5 de octubre de 2014: *Jorge Herralde, el último de los*

mobicanos en el país de los libros

10 de noviembre de 2015:

Alejandro Katz. El último editor del siglo XX

¿Y todos los que estamos aquí qué somos, decoración de interiores? ¿Y la cantidad sorprendente de jóvenes que hoy sacan y sacan libros como flores, o como espinas, e inventan editoriales sin pedirle permiso a nadie, pordelanteándonos a los viejos que da gusto (qué magnífico verbo pordelantear, se lo copié a Hebe Uhart, la escritora argentina, y trato de meterlo en todos lados); estos jóvenes editores, digo, ¿qué se supone que deban pensar de esa especie de funeral mental con plañideras muy letradas pero con un pequeño problema panorámico, una lesión ocular que impide ver las estructuras circundantes, que vendríamos siendo nosotros,

todos los demás editores que no somos los últimos ni pensamos morirnos ni estamos vendidos al capital ni queremos publicar al próximo *Chao-Germán*, pero que al mismo tiempo nos tiene aburridos el martirologio?

Cito algo de 1929: «Los editores son mártires. Cuántas veces le dije yo a Gleizer que si hubiera puesto una fábrica de impermeables, de betún o de caramelos, con la energía gastada, con la inteligencia derrochada, con el trabajo dilapidado en su editorial sería a estas horas casi millonario».

Cito algo de 2014: «Habla con abundancia mezclando el acento argentino y español. Hoy viste camisa blanca, pantalón gris, chaleco azul marino, zapatos negros. Es un hombre grueso, barba y pelo blanco y ralo. Un poco colorado. Está consciente de que es prácticamente el último editor. De los tradicionales, de los que anteponen la calidad literaria al marketing, de los que mantienen una estrecha relación con sus autores, de los que en la actualidad, en plena “revolución tecnológica que amenaza al papel”, siguen haciendo un libro a la manera de los artesanos: con mucha paciencia y sumo cuidado».

(A esta ave periodística le faltó un editor que le dijera «saca eso de la camisa blanca, pantalón gris, chaleco azul marino; así se viste todo el mundo, no puedes ser tan fome».)

Sigamos con lo nuestro. ¿No será mucho lamento? ¿Realmente creen que antes todo era mejor, que nadie antepone el comercio a la calidad literaria,

que hace cien o cincuenta años la gente no paraba de leer?

¿Qué gente era esa, y cuánta?

¿Por qué somos tan dados a la mitología y al juego de tronos? Quizás porque creemos representar algo terriblemente serio, solemne, superior. Como si las enfermeras o los pilotos de avión no se ocuparan de algo terriblemente serio, solemne, superior: mantenernos vivos, por ejemplo.

O quizás es que la virtud de la *gravitas*, que muchos editores literarios dejan que se les atribuya, está compensando psicológicamente la posición desmedrada en que los ha dejado el intento capitalista de hacer del libro una industria masiva y pop. Pero esa posición desmedrada solo existe en relación con unas expectativas impuestas por otros, por un modelo de rentabilidad histórica y por una época lastrada por la ansiedad, una época que no sabe qué hacer con el reposo activo y la lentitud, las dos llaves maestras de la lectura.

Y hablando de maestras, Margarita Valencia lo es en Colombia, y en varios planos. De familia libresca y política por todos lados, fue una jovenísima correctora de pruebas en la editorial de su padre, Carlos Valencia, y luego ha sido editora, traductora, crítica, ensayista, profesora, gerenta editorial y directora de asuntos muy serios como la Biblioteca Nacional de Colombia, las mejores colecciones de la editorial Norma y la editorial de la Universidad Nacional de Colombia. Puede que alguno de ustedes haya leído palabras suyas, construcciones sintácticas suyas,

sonoridades y matices salidos de su cabecita, porque ha traducido a autores como Joseph Brodsky y Harold Bloom, y novelas como *Las horas* de Michael Cunningham. Tiene un libro de ensayos literarios, *Palabras desencadenadas*, y hace un par de años publicó en España, en Pre-Textos, un libro raro, breve y delicioso de *domestic fiction*, como lo cataloga Worldcat muy acertadamente, llamado *Un rebaño de elefantes*, donde escribe cosas así:

En mi familia hay gente que cree que puede mejorar el mundo. Esta convicción es la que define su talento, es su marca de Caín. No quiere decir esto que sean peores o mejores que otros. O que sus acciones estén mejor o peor encaminadas. Solo quiere decir que lo suyo no es botar piedras a un pozo sino hacerlas que se deslicen sobre la superficie del agua, para que allí quede grabado el rastro del paso de la piedra. Creo que lo único que eso quiere decir es que se equivocan más estrepitosamente.

Es muy posible que Margarita se haya equivocado estrepitosamente en alguna de sus encarnaciones editoriales, porque no la imagino marcando el paso ni haciéndose la invisible en la vida funcionaria. La imagino desafiando la polilla, abriendo las ventanas y llamando estúpido a lo que es estúpido, actitud tan poco frecuente en el campo editorial como en todos los demás, por ese asuntito de la *gravitas* de que hablé más arriba. La imagino siguiendo sin saberlo el

consejo que Robert Gottlieb le dio a John Kennedy Toole en una carta del 23 de marzo del 65: «Por favor rompa las reglas, y rómpalas con belleza, deliberadamente, rómpalas bien».

Para mí Margarita Valencia es un ejemplo de que se puede trabajar muy en serio pero riéndose mucho y sin sentirse salvador de la humanidad; de que se puede y se debe cuestionarlo todo, pero sin prejuicios, sin escandalera y sin llorar por la leche derramada, leche derramada que en nuestro caso es el pirateo desencadenado, por ejemplo, o el poder de las grandes plataformas tecnológicas, pero sobre todo es esa pelea que antes no teníamos que dar porque no había casi competencia, y ahora sí la hay y se viene por arriba, por abajo y por el lado: la pelea virtuosa por entrar y quedarse mucho rato en la mente de las personas, que eso y no otra cosa hacen los libros.

Los dejo entonces con Margarita Valencia, editora latinoamericana que, por suerte para todos, no tiene la menor intención de ser la última de nuestro aporreado, sufrido pero hermoso y bragado rebaño de elefantes.

El canon y la industria: ¿Quién decide qué leer? **Margarita Valencia**

A los doce años, cuando ya me había convertido en la yonqui de la lectura que sigo siendo hoy, descubrí que mi mamá –que nunca ha sido lectora– tenía un índice de libros prohibidos amplísimo, que iba desde Françoise Sagan hasta los cómics, pasando por D.H. Lawrence y Juan Marsé. Para mi desgracia, mi mamá había sido educada por religiosas pero pertenecía a una familia liberal en la que abundaban los intelectuales, así que entre las prohibiciones de las unas y las recomendaciones de los otros (que ignoraban que sus palabras alimentaban el índice) a mi mamá no se le escapaba nada. Ella, fiel a los principios liberales del garrote y la zanahoria, ofrecía otro índice, un index librorum prohibitorum bizarro, aún más temible e igualmente azaroso, de autores que sí había que leer: Proust, García Lorca, Platón...

Empiezo en mi casa y en mi infancia porque si hay algo que aprendemos en la infancia es que los libros, para bien o para mal, no son inofensivos: están erizados de imperativos, como anzuelos de pesca en las alas del sombrero del pescador.

El conflicto permanente

El siglo xx fue el siglo del sueño de la democracia, un sueño que incluía educación para todos, erradicación del analfabetismo, acceso amplio a la cultura. En 2016, más cerca que nunca de cumplir este sueño, la infelicidad es palpable.

Arremeten los comentaristas culturales contra los premios que ofrecen las editoriales, tachándolos de amañados. Arremeten los escritores contra los críticos, acusándolos de insustanciales e ignorantes. Arremeten los estudiantes de literatura contra las publicaciones que llenan las librerías, desechándolas por «comerciales». Arremeten los guardianes de la alta cultura contra internet, un advenedizo que carece de la legitimidad de la página impresa. Se habla insistentemente (más en los medios de comunicación que en las publicaciones especializadas) del bajo nivel de la literatura que consumimos, de cómo la concentración de la industria editorial resulta forzosamente en la homogeneización de los contenidos, de la basura que consumen los jóvenes.

La incertidumbre que se adivina detrás de las habladurías surge del simultáneo avance del acceso y el retroceso de las fuentes de prescripción. Y se origina en la narración tradicional que acompaña al libro, una narración estancada en el pasado, entrelazada con la idea de canon y la idea concomitante del progreso a través de la educación. Es una narración que desconoce las particularidades de la cultura impresa hoy, y las fuerzas en juego durante su desarrollo histórico.

No creo que el mundo del libro esté pasando por su peor momento, y no creo que la crisis de la que se habla recurrentemente sea catastrófica ni para la literatura ni para el libro. Creo que este ha sido desde sus inicios un mundo habitado por actores en conflicto y que son estos enfrentamientos los que han determinado y siguen determinado la circulación.

Los impresores

La imprenta nació como una empresa comercial, con el ánimo de suplir una demanda. La circulación de libros en Europa en el siglo xv es lo suficientemente interesante desde una perspectiva comercial como para impulsar la búsqueda de tecnologías más eficientes que la copia a mano, y así lo demuestra el hecho de que antes de terminar el siglo se podía encontrar prensas en más de doscientas ciudades. En poco más de cien años se produjeron e imprimieron cerca de 350 mil títulos, más de cien millones de copias individuales. (América Latina registró 188.607 títulos con ISBN en 2014.)

Esta demanda nace originalmente de las universidades (Pettigree, *The Book in the*

Renaissance, 2010), que desde el siglo XII se están consolidando como instituciones independientes. La academia exigía autores clásicos y nuevos autores, y la producción de libros se convirtió en un oficio lucrativo (que empleaba escribas y libreros).

La lógica comercial predomina sobre las necesidades culturales desde los comienzos de la imprenta. La tecnología nace por fuera de la universidad (Gutenberg era un comerciante y artesano) y se esparce por los centros comerciales, no por los centros universitarios, porque desde allí resultaba más fácil distribuir los libros. Como era natural, los impresores rápidamente agotaron el mercado académico y empezaron a pensar en nuevos productos: almanaques, calendarios, libros de oraciones, panfletos. Sin embargo pasaron varias décadas para que «las autoridades se dieran cuenta del tamaño de la amenaza que representaban los libros impresos (Pettigree, *The Book in the Renaissance*, 2010)».

Esta amenaza ha coloreado la percepción que tenemos de lo impreso desde entonces y explica la necesidad que tenemos, aun hoy, de rodearlo de mediadores, de prescriptores que guíen al lector ignorante e ingenuo. Y la fórmula aplicada en ese momento para resolver la tensión que generaba esa amenaza ha definido el espacio económico del libro como un espacio que funciona mediante monopolios: el Estado garantiza la exclusividad sobre los productos impresos y los impresores se comprometen a controlar a nombre de la Corona los contenidos de lo que se imprime. Esta alianza aparentemente inestable entre un grupo de empresarios empeñados en asegurar sus ganancias y un aparato estatal empeñado en controlar la circulación del contenido está en el origen de lo que más tarde se convertirá en la legislación de derechos de autor, una legislación que se pone en entredicho con cada modificación tecnológica.

El negocio de la impresión en América

El desarrollo y fortalecimiento del gremio de impresores fue el motor de la difusión del libro en Europa. En América, lo sabemos, la situación era otra. Cristina Gómez (Gómez Álvarez, 2011) señala las causas:

La necesidad de privilegio real para el establecimiento de una imprenta

La necesidad de importar papel y tipos, y la ausencia de técnicos calificados

El monopolio comercial vigente durante todo el periodo colonial, que impedía que otras naciones intercambiaran legalmente con las colonias españolas

A pesar de que en el siglo XVI ya había en América una circulación interesante de libros permitidos y prohibidos, el largo dominio estatal obstaculizó el desarrollo de un gremio impresor y distribuidor robusto y sigue permeando los términos de la discusión y los imaginarios en torno al libro en América.

Los autores

La figura del autor tardó en aparecer en escena, pero cuando finalmente lo hizo exigió un lugar en el acuerdo previo entre las instituciones políticas y religiosas, por una parte, y los impresores por la otra.

El reconocimiento a los derechos del autor fue un proceso lento que se inició con el Estatuto de la Reina Ana, de 1710, que permitió a los autores competir con los impresores por el derecho de reproducción.

Este estatuto estaba muy lejos aún de la idea de retribución por el trabajo creativo que se asoma tras las políticas estatales que intentaron a lo largo del siglo XX resolver la cuestión del ingreso de los artistas al sistema económico. Pero abrió el camino a la idea romántica del autor como creador que cristalizó en el siglo XIX y que «cambia el énfasis en el debate en torno a los derechos de reproducción, que pasa de los impresores a los autores» (O'Rourke, 2002-2003). De hecho, a partir de este momento proliferan las historias ejemplares en las que los impresores, hijos del diablo, se aprovechan sin piedad de los escritores.

Un nuevo jugador se instaló en la escena, con mucho menos músculo económico pero mucho más prestigio. Esta carta del prestigio hará que cambien sustancialmente las relaciones económicas entre los actores en el siglo XX.

La escuela (y el canon)

No hemos hablado de la escuela, que en este punto nos interesa solo como guardiana tradicional del canon.

No me refiero al canon de los saberes académicos. La imprenta contribuyó al desarrollo de una investigación acumulativa, y la posibilidad de la fijeza del texto, como se ha discutido en extenso, está estrechamente relacionada con el

surgimiento del discurso científico. El paso hacia lo digital, traumático para la literatura, fue beneficioso para la investigación y la producción escrita desde la universidad. Está pendiente el desenlace de la contienda entre los movimientos que abogan por el libre acceso y el monopolio ejercido por las tres grandes empresas que controlan las bases de datos. Pero los males que aquejan a la comunidad científica no están directamente relacionados con el libro. No se puede decir otro tanto de la comunidad literaria.

El canon literario es el resultado de la necesidad de moldear la literatura en una ciencia, en un saber transmisible. La filología helenística clasificó la materia literaria (Curtius, 1998) en géneros y autores, para poder después jerarquizarlos. Esa jerarquía imperó durante siglos –con algunas variaciones– y estableció los términos de la discusión de cada generación en torno a la idea de «clásicos», y por tanto los términos de la formación de los escritores.

Pero la muy civilizada discusión en torno al canon que se daba en cada generación (¿debemos o no incluir a La Fontaine, escritor de un género menor como es la fábula?) se ha ido desintegrando hasta el punto de que dudo mucho que hoy podamos hablar seriamente de canon por fuera de un salón de clase.

Son muchos los responsables de este deterioro, pero voy a empezar con una vieja conocida: la novela, y sus dos cómplices más cercanos: el público lector y la imprenta.

La novela, escrita en prosa, desdeña las normas tradicionales de la escritura. La filología ha tratado de hacerla entrar en cintura desde su aparición (que algunos señalan en el siglo cuarto y otros en el xvi), pero la novela es esencialmente una estructura porosa, cambiante, que no se acomoda dentro del marco normativo que rige a la poesía.

El largo proceso de separación de la literatura de sus funciones didácticas (Moretti, 2006) se resuelve finalmente en la novela, que representa el triunfo de la lectura por placer.

La novela se escribe y se imprime en lengua vernácula, de manera que llega a un público con menos instrucción formal.

La novela es un género ideal para leer en silencio, para practicar lo que Rolf Engelsing llamó lectura extensiva, pero su afinidad con el cuento le permitió llegar también a un público analfabeto.

Un segundo elemento profundamente perturbador del canon fueron las literaturas nacionales, que dieron al traste con la pretendida universalidad de los clásicos. No me detendré aquí en los procedimientos de selección de las literaturas nacionales; solo quiero subrayar su papel a la hora de desarticular la jerarquía literaria imperante durante tanto tiempo. El proceso de atomización del canon fue en aumento desde el siglo xx, cuando la discusión se centró alrededor de la exclusión por razones raciales, religiosas o de género.

A finales del siglo xix el crítico norteamericano de Matthew Arnold concibió una nueva jerarquía, más acorde con los nuevos tiempos, entre la alta cultura y la cultura popular. La cultura, escribió Arnold, «es el estudio de la perfección, de la perfección armoniosa, de la perfección general. Una perfección que aspira a convertirse en algo y no a poseer algo, en una condición de la mente y del espíritu». La gradación establecida por Arnold es aparentemente fácil: la alta cultura es la que más se acerca a la perfección. Pero la puesta en práctica no lo es tanto, en parte porque la puerta abierta por la novela provocó un tráfico incesante entre la alta cultura y la cultura popular.

El público lector

En el estudio de Chartier y Hébrard acerca de los discursos sobre la cultura, realizado en los ochenta por encargo de la dirección del libro y de la lectura del Ministerio de Cultura francés, los investigadores señalaron con claridad el origen de la ansiedad que nos sobrecoge hoy:

En el momento en el que el analfabetismo no había sido todavía doblegado en los campos y en los arrabales, en el que los nuevos lectores del siglo xix descubren con trabajo o delicia los usos de la letra impresa, un lamento completamente diferente anima la pluma de quienes se preocupan de la lectura del pueblo: «Leen demasiado»; «leen cualquier cosa»; tales son las inquietudes suscitadas por el irresistible ingreso en la lectura de toda una sociedad. (Hébrard & Chartier, 1998)

La amenaza del mercado editorial aparece de nuevo en el horizonte, y con razón: en el siglo xix los impresores aprovecharon la oportunidad de crecer gracias a la multiplicación de nuevos

lectores ávidos de historias. Esta avidez asusta a las instituciones de poder, que en esta ocasión recurren a la escuela y a la biblioteca para mantener el control de la lectura. Estos dos nuevos jugadores se debaten desde entonces entre los mandatos contradictorios de difundir el gusto por la lectura pero controlar lo que se lee.

Conclusiones

Están por fin todos los actores en escena, pero lo que vemos no es una obra de teatro a la manera clásica, cinco actos, antagonistas, protagonistas y actores secundarios y un desenlace previsible desde la denominación (comedia o tragedia). Suenan varios monólogos simultáneamente, como en una obra de Ariane Mnouchkine, y los actores improvisan en vez de recitar el papel que les ha sido asignado.

El siglo xx es el siglo del papel: surgen los grandes editores literarios, se establecen las industrias editoriales, se elevan los niveles de educación, se disparan las tasas de alfabetismo, la publicación de libros (buenos, malos, regulares) alcanza niveles inimaginables un siglo antes. Podemos afirmar que los libros alcanzaron la mayoría de edad en el siglo xx.

Y aparece entonces internet, la cereza encima del pastel, percibido como una perturbación inesperada para una industria que parecía haber encontrado refugio seguro entre los titanes del entretenimiento y estaba convencida de que por fin podía relajarse y permitir que las cosas siguieran siempre el mismo curso.

El trazado de la ciudad letrada ha cambiado completamente y debemos familiarizarnos con él en vez de lanzarnos a recorrer sus calles como si todo siguiera igual. Algunos de los elementos en juego:

La adopción de lo digital como forma de circulación del saber académico

La contienda por el libre acceso a este saber, encabezada por universidades prestigiosas

El avance de la autoedición

El surgimiento de nuevas formas de expresión, producto del diálogo entre las artes

La contaminación de la literatura con otras formas del entretenimiento como la música popular y la televisión (y el consecuente desdibujamiento de las fronteras entre la alta y la baja cultura)

La adopción por parte de un amplio sector de las humanidades de las tecnologías digitales

como herramientas de estudio y de exploración

La situación hoy es compleja e incierta, en especial por la desaparición de una comunidad única congregada alrededor de la literatura y los libros como lenguaje común, y la aparición de grupos con intereses que no acabamos de entender. Eso implica que tenemos que aprender nuevos lenguajes. Y lo más importante, que debemos crear nuevos espacios para el diálogo entre estas comunidades, para que las diferentes visiones en torno a lo impreso y a la lectura puedan discutirse y madurar en público.

En este proceso, la escuela podría jugar un papel fundamental si admite el mandato de Iván Illich: «[Debemos resistirnos]», escribió, «al planteamiento fundamental a todas las escuelas: la idea de que el juicio de una persona debiera determinar qué y cuándo debe aprender otra persona». (Illich, 2005)

Eso significa renunciar a las antiguas modalidades de la prescripción y admitir que hoy, más que nunca, son los lectores los que deciden qué leer, cómo y con qué propósito. Y que los lectores buscarán, activamente, nichos en donde acomodarse, nichos en los cuales la comunidad de pares dirá la última palabra sobre lo que se debe leer y lo que no.

Si las universidades se convierten en espacios donde se pueda imaginar nuevas alternativas y ponerlas en práctica sin temor a las equivocaciones o al fracaso, y si las escuelas consideran la posibilidad de formar lectores confiados en vez de lectores informados, habremos dado un paso fundamental hacia la búsqueda de conflictos más creativos entre los impresores, los creadores y los lectores.

Epílogo

Mi papá era un lector voraz, que empacaba libros sin aparente orden ni concierto. Formado como arquitecto y comerciante antes de convertirse en editor, tenía un hábito que a mí me horrorizaba: cuando un libro no le gustaba, lo botaba a la caneca de la basura. La versión divertida de ese hábito era que, cuando le gustaba lo que había leído, buscaba a alguien a quien quizás también le gustara y se lo regalaba. Fue el comienzo de mi angurriente biblioteca, que como imaginaron creció con una cierta velocidad. Me tomó un poco más de tiempo entender que un día esa acumulación perdería el sentido y que la única prescripción posible para el lector es el contagio.

Louis



**Sobre la energía
feroz para mentirse
a sí mismo**
Édouard Louis

Conversación con Mauricio Electorat

Mauricio Electorat: El libro *Para acabar con Eddy Bellegueule*, de Édouard Louis, es un libro singular, un libro muy especial por muchas razones. Hay que decir de inmediato, y esta sería la primera singularidad, que Bellegueule es un apellido, una palabra que significa algo así como «bello rostro», o más bien «bella jeta», «buen caracho» si ustedes prefieren. Entonces, quiero preguntarte, *Édouard*, si ese es tu apellido de verdad, porque yo mientras leía el libro siempre me imaginé que era ficción.

Édouard Louis: Es el nombre que he llevado desde mi nacimiento, con el que nací. Bellegueule es un nombre muy marcado por la clase social, como lo es en Chile usar nombres americanizados, en este caso Eddy, o Bryan, etc., ese tipo de nombres. Cuando llegué a París y comencé a estudiar, mucha gente me decía «Eddy Bellegueule es genial, divertidísimo como nombre». Evidentemente no tenía ganas de ser divertido sin quererlo, a pesar mío. Rápidamente me di cuenta de que a esa burguesía parisina, a la que le gustaba ese nombre Eddy Bellegueule, no le gustaba el nombre sino la distancia que ella misma sentía respecto de ese nombre. El hecho de sentirse distantes de ese nombre es lo que les gustaba. Yo les decía «Si encuentran tan genial Eddy Bellegueule, *cámbiense de nombre y pónganse así*», y obviamente nunca nadie lo hizo. Comienzo con esta anécdota para decir que cuando la gente habla de clase social hay que poner atención a si hablan de clase social o hablan de la distancia que los separa de una determinada clase social.

ME: Sin embargo, estamos ante un libro que no tiene nada de divertido. Estamos ante un libro extremadamente duro, violento, que tiene una potentísima carga de verdad. Un libro que plantea la segregación, la discriminación de una clase social francesa, rural, campesina, muy pobre en todo sentido; pero mucho más que pobres desde el punto de vista material o económico —que ya lo son en Francia—, son pobres desde el punto de vista intelectual y simbólico. Este libro ha sido capaz de simbolizar el mundo de esa gente, de ese pequeño pueblo con mil habitantes en el norte de Francia, que es un vasto territorio. Es un mundo muy restringido, estrecho, antiguo, premoderno, eso es lo primero que llama la atención en este libro. Es como si este libro hubiese sido escrito en Chile, o en América Latina

o en cualquier otro lugar que no fuese ese primer mundo desarrollado. Pero que ocurra en Francia llama la atención porque supone la coexistencia de un mundo extremadamente moderno, incluso posmoderno o hipermoderno, el mundo de la gran urbe, de la sociedad desarrollada, con este mundo que es casi medieval, un mundo brutal, violento, prejuicioso, ignorante. Eso llama mucho la atención.

EL: Antes de ser brutal y violento, es un mundo golpeado por la violencia y la brutalidad. Justamente uno de los objetivos de este libro es pensar la violencia del mundo de mi infancia como un efecto de la dominación. Pero es verdad que cuando comencé a escribir mi libro nació de un sentimiento de invisibilidad porque tenía la impresión de no encontrar el mundo de mi infancia. Tenía la impresión de que cuando escuchaba hablar de Francia, o de la sociedad en general, eran expresiones que no se referían al mundo de mi infancia. Ya sea en el campo periodístico o en el académico, encontraba libros que hablaban de la clase media o de la burguesía, o incluso de la clase obrera, pero el mundo de Eddy Bellegueule no es un mundo de obreros, es lo que Marx llamaba el lumpenproletariado, es decir, aquellos que están por abajo de los obreros socialmente. Mi padre trabajó en la fábrica del pueblo, pero tuvo que parar muy joven porque tuvo un accidente que le impidió continuar trabajando. Y cuando era pequeño mi mamá decía una frase que era sociológicamente fascinante: «los obreros son los burgueses», lo que desde el punto de vista marxista es un poco divertido. Por lo tanto, el mundo de aquellos que piensan que los obreros son burgueses era un mundo invisible, y escribir este libro me pareció una manera de arreglar o superar ese problema de invisibilidad. Cuando era niño toda mi familia votaba por la extrema derecha, por el Frente Nacional, y sin duda lo hacían porque eran homofóbicos, racistas y estaban en contra de los inmigrantes. Pero ante todo, cuando mi madre o mi padre iban a votar por Marie Le Pen decían: «Lo hacemos porque son los únicos que hablan de nosotros», es decir, era un gesto, una lucha contra la invisibilidad.

ME: ¿Es verdad que en efecto la izquierda o las fuerzas progresistas de Europa hayan justamente abandonado al sujeto proletario y más aún subproletario como objeto de su discurso?

EL: La izquierda en Francia no habla ya del lenguaje de la dominación, de la pobreza, de la exclusión.

ME: ¿A qué se dirige?

EL: A la burguesía y a la tecnocracia que representa, reproduce y engendra hoy día.

ME: Por lo tanto, ¿habría una pulsión más política que literaria para escribir este libro, o es ambas cosas?

EL: No hago distinción entre un gesto político y literario al momento de escribir. No tengo ganas de perderme en la pregunta de si los escritores deben estar comprometidos o no porque esa pregunta ya fue planteada hace cincuenta años por Sartre. Sabemos que sí, que los escritores sí deben comprometerse; la pregunta hoy día es cómo hacerlo. De quién hablar y de qué hablar. Hablábamos hace unos minutos de las vidas que no se encuentran, no aparecen en el campo mediático, pero podríamos decir lo mismo del campo literario. No sé si se escucha lo mismo en Chile, pero en Francia está lleno de gente que dice «hoy día los jóvenes ya no leen», «los jóvenes no se interesan ya por la literatura», y cuando se dice eso, de hecho lo que se está haciendo es una sociología de la recepción, nos preguntamos qué ocurre con el público, qué está ocurriendo en el lado de la recepción, y nunca se hace una sociología de la creación, no se preguntan qué cuentan los libros y qué hace que los jóvenes se sientan ajenos a la literatura. Y yo cuando me escapé del pueblo de mi infancia y comencé a leer, había un montón de libros que no tenía ganas de leer porque me parecía que estaban fuera de la vida.

ME: Volvamos a tu libro, hay varias cosas que llaman la atención: los universos violentos, premodernos, ya sea como resultado o como producto. Es decir, como agente o como pasivo activo pero esa violencia está allí, esa premodernidad en un país que aparentemente es posmoderno. Nadie lo pensaría así, es más, creo que mucha gente en Francia no imagina, o tiene problemas para imaginar, que en su propio país existan esos bolsones de premodernidad.

EL: Sí, cuando envié el manuscrito a las editoriales, muchos editores me respondieron que

no lo podían publicar porque nadie iba a creer en una historia semejante. Pero yo cuando iba al Jardín de Luxemburgo y veía a las burguesas vestidas de Chanel, tampoco lo podía creer. No podía creer que un editor tuviese una reacción tan caricatural.

ME: Tu libro comienza diciendo lo siguiente, voy a traducir a vuelo de pluma para que vean de qué estamos hablando:

De mi infancia no conservo ningún recuerdo feliz. No quiero decir que nunca, durante esos años, no haya experimentado algún sentimiento de felicidad o de alegría, simplemente el sufrimiento es totalitario, todo lo que no entra en su sistema lo hace desaparecer.

En el pasillo aparecieron dos chicos, el primero, grande, con los cabellos rojos, el otro pequeño, con la espalda curva. El grande, colorín, escupió en mi cara. «Toma eso en tu jeta», dijo.

Así comienza. Ahora otro párrafo, dos páginas después:

En el pasillo me preguntaron quién era yo, si era verdad que yo era Bellegueule, aquel de quien todo el mundo hablaba. Me hicieron esa pregunta que me repetí enseguida, incansablemente durante meses, durante años: «¿Eres tú el maricón?». Pronunciándola, habían inscrito en mí para siempre un estigma, esas marcas que los griegos grababan con fuego rojo o con cuchillo sobre el cuerpo de los individuos desviados, peligrosos para la comunidad».

Hay en este libro algo más allá del contexto estrictamente sociológico e histórico, dejando de lado ya el artefacto político propiamente tal, hablando ya un poco más literariamente. Me hace pensar en otro héroe literario, guardando todas las distancias, por supuesto. Pienso en Julien Sorel, el protagonista de *Rojo y negro*, que también es un protagonista literario, un héroe que se hace a sí mismo y que debe huir, sabe que la condición de su supervivencia es huir de su medio. Hay en Julien Sorel una necesidad imperiosa de escapar de su medio social —en ambos casos un medio social extremadamente bajo, pobre— como condición de estricta sobrevivencia.

EL: Sí, hay tanto en Bellegueule como en *Rojo y negro* ese tema de *cómo* en un pueblo o comunidad determinada, se escoge un chivo expiatorio y se tira encima de él. La diferencia entre Bellegueule y Sorel es que a Bellegueule todo el mundo le dice maricón o maricón culiao, traducido a chileno, y Eddy Bellegueule no quiere ser diferente. Mientras para Julien Sorel su lucha es salir de su medio, la lucha de Bellegueule es por no irse, su deseo es ser como los demás, confundirse con los demás. Eddy está por la inclusión. Durante mucho tiempo se ha pensado la violencia como una forma de la exclusión. La exclusión homofóbica, los apátridas de los que habla Giorgio Agamben... mientras que a Eddy Bellegueule se lo trata de maricón asqueroso. Pero el tema de la violencia es desde el punto de vista de la inclusión, *qué* significa pertenecer a un pueblo y a una familia que no se ha elegido nunca, llevar un nombre que no se ha elegido. Hay un sociólogo en Francia que se llama Geoffroy de Lagasnerie, autor de *La última lección de Michel Foucault*, que también escribió sobre los alertadores como Chelsea Manning o Edward Snowden y justamente la reflexión era sobre los Estados que tratan de incluirnos y sobre esa gente que se va de sus países. En Bellegueule hay una violencia de alguien que quiere ser incluido porque esa inclusión termina por colonizar su espíritu, su alma.

ME: Es cierto lo que dices, hay un rasgo en este libro que es muy singular, la simulación. Eddy Bellegueule, para pasar por uno más de esa comunidad, tiene que disimular, tiene que esconderse; eso hace pensar también en *El conformista* de Moravia, el tipo que quiere ser como todo el mundo y que está obligado, para ser como todos, a esconderse a sí mismo, y hasta ahí hay violencia, porque esto es mucho más fuerte que los insultos, una manera de hacerse violencia a sí mismo. Es una forma de esconderse en el fondo. Por ejemplo acá en tu libro dice lo siguiente:

A partir de mi llegada al establecimiento deambulé todos los días en el patio para intentar acercarme a otros alumnos, nadie tenía ganas de hablarme, el estigma era contaminante, ser el amigo del maricón hubiera sido mal percibido. Deambulaba sin dejar aparecer la errancia, caminando con un paso seguro, dando siempre la impresión de ir hacia un objetivo preciso, de

dirigirme a alguna parte, de manera que era imposible para cualquiera percibir la segregación de la que era objeto. La errancia no podía durar, lo sabía, había encontrado refugio en el pasillo que llevaba a la biblioteca, desierto, y me refugié en él cada vez con mayor frecuencia, y luego cotidianamente, sin excepción. Por miedo a ser visto allí, solo, esperando el fin del recreo, tenía siempre el cuidado de hurgar en mi bolsón cuando alguien pasaba, de simular que estaba buscando algo, que la gente que me cruzaba pudiese creer que estaba ocupado y que mi presencia en ese lugar no iba a durar. En ese corredor aparecieron los dos chicos, el primero, grande con el caballo rojo, el otro pequeño con la espalda curvada. El grande con el cabello rojo escupió en mi cara. «Toma eso en tu jeta».

En fin, ahí la simulación está justamente en esconderse. Eddy Bellegueule hace una serie de cosas extremadamente violentas sobre sí mismo para poder pertenecer y pasar desapercibido.

EL: Y despliega además una energía encarnizada, feroz para mentirse a sí mismo. Es el objeto de la violencia y hace todo para hacerse creer a sí mismo que no lo es.

ME: Por ejemplo cuando una chica, que se llama Laura en la novela, responde a su solicitud, es la primera chica que acepta salir con él y la escena del beso es impresionante, porque obviamente él tiene que dar una manifestación. Primero él mismo no puede creer que la chica haya aceptado, tiene dificultades para aceptar eso, y luego se organiza una especie de puesta en escena que es una verdadera obra de teatro. Dice:

Laura me esperaba, no estaba sola, se había corrido el rumor y otros estaban presentes para asistir a la escena [todo esto ocurre a la salida del colegio], querían verme besar a una chica, ver si todo eso era cierto. Me acerqué mudo y temblando, la besé, posé mis labios en los suyos antes de darme cuenta de que ella intentaba introducir su lengua en mi boca. Me dejé hacer, el beso duró varios minutos, yo contaba los segundos, me preguntaba cuándo se iba a terminar eso, si como chico que era debía tomar la iniciativa de poner fin al beso, tomar el mando o esperar. Al mismo tiempo quería que el beso durara, quería que los otros lo vieran, la mayor

cantidad de ojos posibles, multitudes, hordas de colegiales, quería testigos que se sintieran idiotas, avergonzados de haberme sepultado de oprobio, que pensarán haber cometido un absurdo error del comienzo, que ese error los desacreditara y los hiriera. El beso terminó y me fui con ganas de correr, había encontrado ese ejercicio infecto, asqueroso.

Bueno, esta es una escena muy fuerte porque se trata precisamente del punto *cúlmine* de la disimulación. Eddy logra de alguna manera aquello que él había imaginado como salida para poder existir en ese pueblo y al mismo tiempo obviamente lo vive como una representación teatral, como una escena absurda y grotesca.

EL: Sí, está en una búsqueda permanente de imagen, de la oportunidad de crear una imagen de él que corresponda a las expectativas de la gente de esa comunidad. Fue muy lejos, está obligado a adoptar una forma de duplicidad. De tal manera que cuando yo le anuncié a mi familia que era homosexual... bueno, era un poco afeminado y, por lo tanto, tenían algunas dudas, imaginaban, pero cuando les dije no podían creerlo, porque siendo homosexual era el que había jugado más el rol de heterosexual.

ME: En efecto, Eddy tiene un discurso extremadamente homofóbico.

EL: Hay una escena que se produce en el libro, que es una escena de mi infancia, con mis amigos bebíamos whisky y enseguida íbamos al estadio del pueblo, llegábamos completamente ebrios y mis amigos se desnudaban. Yo, que en el fondo era el que tenía más ganas de desnudarme, de estar en contacto con ellos, era el *único que no lo hacía*. Y parecía que ellos, justamente porque no eran maricones, podían permitirse hacerlo.

ME: Hay una escena en que la cosa va incluso más lejos, cuando estos chicos, este grupo de amigos, comienzan a mirar unas películas porno que alguno de ellos le ha robado al papá, en fin, y en un segundo momento de esa misma escena tienen relaciones sexuales entre ellos. Pero ellos no lo viven como un acto homosexual.

EL: Como ellos son dominantes en la relación de amistad en ese grupo del pueblo, tienen el

poder de hacer lo que quieran sin que eso los afecte.

ME: En uno de esos momentos están ahí teniendo relaciones sexuales entre ellos —estamos hablando de chicos de entre nueve y catorce años, él tenía nueve y los más grandes catorce, quince— y los sorprende la madre de Eddy. En ese momento se produce un silencio absoluto, no hay una palabra.

EL: Es como Eddy en el corredor, ella también lucha contra la verdad que todo el mundo sabe. Todo el mundo trata, intenta por todos los medios de no enterarse de nada. Es la gran y bella teoría del filósofo Pascal, en que conocemos la verdad sobre nuestras vidas, sobre lo que somos y toda la historia de nuestras vidas es la historia de una lucha contra esa verdad que conocemos. Y es eso lo que se produce en Eddy, en su madre.

ME: El único que tiene una palabra, que no es una palabra sino una bofetada, es el padre que le dice «No hagas nunca más eso». Pero no le dice maricón ni homosexual. Uno espera como lector que el padre le diga, que ponga las palabras necesarias, y sin embargo, nadie reacciona. Hay un acto extremadamente violento que es la bofetada del padre, pero ni siquiera el padre se refiere a ello. Pero ahora tengo otra pregunta: *¿cómo fue recibido el libro por la inteligencia parisina?*

EL: Hubo dos tipos de reacciones, hubo reacciones de gente que comprendía que el libro les decía algo y fueron reacciones generosas, que veían algo en el libro y que, por lo tanto, intentaban tantear el problema de las clases sociales de una manera diferente a partir de la lectura del libro, y hubo otra parte de esa inteligencia que postuló que yo daba una mala imagen de las clases populares.

ME: ¿Cómo se justificó eso?, teóricamente digamos, ¿de quién viene esa reacción? Me imagino que más bien de la ultraizquierda, ¿no?, o de la izquierda más bien pensante.

EL: Sí, de la izquierda, del Partido Comunista que excluyó a Visconti porque era homosexual. Son gente que está acostumbrada a que sean blancos heterosexuales los que hablen de las clases populares. A partir del momento en que

una literatura interseccional se produce, en que una mujer o un negro o un homosexual habla de las clases populares, no lo soportan. De hecho no hablo solo de eso, no hablo únicamente de la violencia. Algunos me dijeron que las clases populares son también la solidaridad y la comunidad, y en mi pueblo el voto es por el Frente Nacional, el partido de extrema derecha que obtiene casi del setenta por ciento. Por lo tanto, cuando se habla de solidaridad y comunidad, se está hablando de la solidaridad de la comunidad entre blancos, entonces es en nombre de esos viejos valores que la izquierda me atacó, esa una vieja izquierda, y es una izquierda que piensa que luchar por las clases populares y con las clases populares es una buena lucha, es una buena imagen, mientras que lo que yo persigo es dar una imagen justa; que sea buena o mala me da lo mismo.

ME: ¿Y la derecha?, porque hay que comprender que es un libro extremadamente político. Me imagino que la reacción de la derecha habrá sido comprensiblemente mucho *más excluyente y horrorizada*.

EL: De parte de la derecha hubo el desprecio habitual de la derecha por las clases populares, pero al mismo tiempo, el hecho de que la derecha sostiene el mito del pueblo bueno a veces les permite comprender más cosas. Y para mí fue bastante horroroso comprobar que a veces la derecha, o gente de derecha, comprendía más el libro que gente de izquierda.

ME: ¿Tienes en mente algún intelectual de derecha que haya comprendido más, como dices tú, en ese sentido?

EL: No, no, para mí desde ya «intelectual de derecha» es una contradicción de *términos*. Hubo bromas homofóbicas sobre mí en el diario *El Mundo* de parte de gente de derecha, pero entre los lectores, había gente conservadora que llegó a comprender la violencia de la que pueden ser víctimas las clases populares, pero luego es insuficiente, porque esas personas no harán nada con esa comprensión o harán cosas contraproductivas, por eso es que, obviamente, me dirijo a la izquierda cuando escribo.

Zambra



Tanques **Presentación de** **Rodrigo Rojas**

Comenzaré el día de hoy estableciendo las cosas que tengo claras. Son pocas, pero verificables. Nuestro invitado nace en Santiago en el año 1975. Su enseñanza básica sucede en la comuna de Maipú, que es la misma en que se sitúa la villa donde vive con sus padres. Fue seleccionado por el Instituto Nacional, prestigioso colegio de enseñanza media que cuenta entre sus aportes a la nación el haber educado a varios presidentes. Durante su educación en ese lugar sus maestros le repiten la nómina de dignatarios formados en esas aulas, pero suelen omitir el nombre de Salvador Allende. Una vez rendida su PAA es admitido a la carrera de Literatura Hispánica de la Universidad de Chile, de la que se gradúa en 1997. Tengo claro que estos datos serían irrelevantes en una presentación

de un escritor que ha logrado alcanzar un reconocimiento crítico que sigue creciendo con cada libro que publica. Pero son estos datos los que constituyen la base donde comienza a tejer su obra. Hasta aquí llegan mis certezas. A partir de este momento cruzo una frontera, más bien una aduana.

Cuando todo viajero entra al país tiene la opción de escoger una fila en la aduana. La de quienes nada tienen que declarar y la de aquellos que sí. Siempre he tenido la tentación de hacer esa fila para declararlo todo. Durante un tiempo era el azar el que determinaba cuál fila uno debía hacer. Entonces ante el azar no sentía nada. La pregunta es la que me produce vértigo, qué hacer cuando el cartel lo invita a uno a declarar y son tantas las cosas que no le ha dicho nunca a nadie.

¿Declara algo, señor? Sí, las ganas de robar las botellitas de Jack Daniel's en el Duty Free. Ya había escuchado de usted, señor, ¿acaso no declaró hace un mes que le fue infiel a su esposa? No, cómo se le ocurre, yo hablo en serio. Muy bien, ¿qué declara? Que los libros de Alejandro Zambra me confunden, que me los he leído todos más de una vez, pero aun así me confunden; que lo he hecho con dedicación, concentrado, sin haber consumido ninguna sustancia, sin siquiera estar bajo la influencia narcótica de la envidia, eso.

Admito que ni la aduana ni esta presentación es el lugar adecuado para sincerarme de esta manera. Pero es verdad. Si hubiese querido hacerme el gracioso habría imitado a Rafael Gumucio cuando presentó a Juan Villoro en esta misma Cátedra. Entonces Rafael dijo algo así como «Conozco a Juan Villoro hace mucho tiempo, al menos hace tres matrimonios atrás». Pero no tengo la estatura moral de un Gumucio, mi tejado se vendría abajo con la primera letra de un chiste como ese. No, yo estoy hablando en serio y el problema es mío y no del autor.

Vamos por partes. En primer lugar la obra de Zambra hasta ahora se compone de dos poemarios *Babía inútil*, del año 1998 y *Mudanza* del año 2003. Tres novelas: *Bonsái* del 2006, *La vida privada de los árboles* del 2007 y *Formas de volver a casa* del 2011. Hay otras publicaciones también, el libro *Mis documentos*, que es una compilación de cuentos de 2013, el libro *No leer*, ensayos y críticas

literarias del año 2010, y luego está su última publicación, *Fac-símil*, del año 2014, que algunos ponen en el grupo de los poemarios, y perfectamente podría ser poesía o novela, o la mejor prueba de selección universitaria que cualquiera podría rendir.

En segundo lugar, como ya lo dije, esta confusión es mía y no se la endilgo al autor ni a sus libros. Sucede que se trata de una obra conectada entre sí. Personajes de una historia surgen en otra. En una son el elemento central de la narración y en el próximo libro aparecen como parte de un relato que un personaje cuenta a otro. A eso se le llama metaficción, también puesta en abismo. La sensación es la de muñecas rusas, una matrioshka dentro de otra, dentro de un bonsái, que es una planta que no debe morir porque la relación de Emilia y Julio corre peligro de secarse y morir, pero se destapa otra matrioshka y reaparece el bonsái en la *Vida privada de los árboles*, como un relato para inducir al sueño a una niña. Aun así este nivel de complejidad, aunque desafiante, no logra confundirme. Ni siquiera cuando se hila fino y se descubre que el lenguaje circular del poema *Mudanza* es la estructura nuclear que se repite en la prosa de las tres novelas.

En tercer lugar declaro que lo que me confunde es que he escuchado mucho al autor durante su proceso de creación. Lo conozco desde el año 97. Pero es en el año 2003 cuando comenzamos a conversar. Hubo un tiempo en que yo escuchaba adelantos mientras manejaba, los escuchaba al teléfono o

bajo una espesa nube de humo sentado en el living del autor. Cada versión me parecía una novela totalmente diferente de la anterior. Creo que no le serví mucho de *sparring*. Rápidamente me convencía de que cada modificación transformaba para mejor el trabajo. Me refiero a versiones de la primera novela, versiones de la segunda, capítulos con los que yo me encariñaba y después no estaban en el libro que llegaba de la editorial, pero que luego vendrían en la próxima novela. Entonces cuando leo que se pierde un gato en una novela no me preocupo, porque sé que tengo algún cuento para encontrarlo.

Mucho se ha cuchicheado de la vida de Alejandro Zambra en Nueva York, se habla de su viaje como si él hubiese cruzado el gran muro de hielo en *Juego de tronos* y llevase una vida construyendo algo allá. Así mismo debo declarar que somos en parte responsables de ello al anunciar su conferencia como el regreso de Zambra a Chile, como si retornara de una larga travesía mientras nosotros lo esperamos aquí en su Ítaca de San Rosendo para que nos cuente cómo sucede la vida allende el muro. Nos sorprende que en el *New Yorker* o en el *Sunday Review of Books* lo presenten a sus lectores habituales junto a Bolaño. Natasha Wimmer, por ejemplo dice que es el que viene después de Bolaño. Algo similar dice James Wood y ambos explican similitudes y diferencias de la obra de Zambra y Bolaño. Es natural que así sea. Por una parte comparten ciertas características, una de

ellas es justamente la escritura de un libro total, la obra mayor a la cual parecen pertenecer todos sus libros, un solo árbol por el que circulan personajes de una novela a un cuento, a otra narración. También es comprensible la comparación porque es necesario situar al lector. Bolaño, después de Neruda, es el único referente que tienen. Algunos, los más cultos, conocerán a Parra y los más cultos aún a Gabriela Mistral y los más enterados a Zurita. Pero verán que mezclo peras con manzanas, peras narrativas con manzanas poéticas. La única manzana que tiene lectores pera es Neruda, el resto son manzanas deliciosas, bocados únicamente de poetas. No lo digo con ironía, mi dieta principal es de manzanas.

Retomando el tema de Nueva York, es que claro, se trata también de una ciudad manzana, lo que hace bastante confusa mi analogía anterior, pero ya declaré que no soy yo el indicado para aclarar nada el día de hoy. Solo quiero señalar que las luces de Nueva York son rutilantes y enceguecedoras cuando se les mira desde más abajo del Trópico de Capricornio y por su resplandor perdemos perspectiva de lo que sucede. A mi juicio el hito cultural que merece nuestra atención son las traducciones que ha logrado la obra de nuestro invitado. Yo pienso en lo que me cuesta a mí comprender el complejo tejido político del Instituto Nacional, la transformación de Maipú desde un satélite de la gran urbe a un barrio que representa al nuevo Chile. Pienso en que

el Instituto Nacional ha sido mencionado por primera vez en el *New York Times* gracias a un libro de cuentos y, algo más complejo aún, la PAA ha sido elevada a calidad de novela experimental en el libro *Fac-símil*, leída después en quizás cuantos idiomas una vez que la publique Penguin bajo el título *Multiple Choice*. Pasó de ser un moedor de carne muy local a una obra de arte comprensible en otras culturas. Ni Marcel Duchamp se hace esa. Y eso que decidí no analizar el hecho de que el nombre de Rafa Araneda sea mencionado en el diario *The Guardian* a propósito de *Mis documentos*. Es difícil anticipar lo que le puede interesar de las prácticas locales a otra cultura, más raro aún es atisbar cómo es que dichas prácticas se entienden en esa otra cultura cuando son narradas en una novela. Me pregunto si *Formas de volver a casa* en Lituania equipara el telón de fondo de la dictadura de Pinochet a los días previos a la caída de la Unión Soviética. Y si es así, entonces me pregunto cómo se entiende el personaje Dante de esa novela. Quienes la leyeron recordarán al muchacho autista del barrio que a todos les anunciaba su peso hasta que ocurrió el atentado contra Pinochet. Entonces comenzó a preguntar si eran de derecha o de izquierda. Eso le permite al niño, en cuya voz se narra esta parte de la novela, explicar que su familia es lo que James Wood explica en el *New Yorker* como un *quietist*, una familia que calla, y esto se asume como una vergüenza de una derecha tímida y de clase

media que protege lo poco que ha alcanzado y lo poco que logrará. Me pregunto si esa vergüenza de derecha es traducida por el lector lituano como ser de izquierda militante de partido único, o bien si le bastará con entender que se trata de una posición que no cuestiona el status quo. Dante pregunta si es de derecha o izquierda, pero sucede que derecha o izquierda no es tan universal. A un lituano le podrían sonar similares las historias de identidades ocultas, vidas dobles y de vigilancia que descubren o llevan a cabo los niños en esta novela. Me pregunto si bastará con invertir las polaridades ideológicas del relato, todo lo que diga derecha es izquierda, como quien le saca las pilas a un juguete y las reinserta en la dirección opuesta.

Alejandro me comentó hace poco que esa misma novela fue traducida y publicada en Irán, pero en forma pirata. Para las editoriales se trata de un territorio fuera de control legal. Nadie sabe qué traducen y por qué. Menos aún cómo es que se leen estas novelas. En el caso de *Formas de volver a casa* su razón de existir en persa es bastante más enigmática. No hay cómo saber si es un libro oficial o de la resistencia. No sabemos si es pirata porque el Estado decidió su traducción y publicación, o bien si se trata de un valiente traductor, un lector voraz que ha querido compartir su lectura con amigos y otros lectores escondidos. La única pista es la portada. Alejandro me cuenta que tiene un tanque en la portada. No sabemos si ese tanque es el tanque de la dictadura,

el de la represión militar en Chile que fue traducida como el tanque del Estado teocrático y autoritario de Irán. Quizás solo representa la idea de Latinoamérica, así como vemos en Medio Oriente un terreno en constante guerra, ellos nos ven a nosotros como un continente en constantes golpes de Estado. Me pregunto qué pensará un lector iraní cuando el narrador de *Formas de volver a casa* explica que la democracia y la adolescencia llegaron al mismo tiempo, pero que de las dos solo la adolescencia era real. Quizás también toda democracia le parezca ilusoria y en su cabeza el tono político más bien distanciado de este libro se torne vociferante y taxativo en su traducción, quien sabe. En fin, comencé hablando de aduanas y de mi confusión declarada, pero al llamar la atención sobre este detalle de la falta de control sobre la vida de una novela una vez que es traducida, creo que he contribuido satisfactoriamente a confundir más el asunto. Lo siento, no puedo evitar pensar en el tanque, porque no es llegar y traducir no más, qué se hace con el tanque en el proceso, qué hacer con los tanques, sobre todo cuando aparecen en la portada de una novela que ni siquiera los menciona.

Tema Libre

Alejandro Zambra

Agradezco esta invitación, que acepté encantado pero también sorprendido, porque es raro que a uno lo inviten a su propia casa. Esto suena a frase de buena crianza, pero es estrictamente cierto, y lo voy a demostrar:

Hace casi exactos ochos años estaba yo en el quinto piso de esta facultad, sentado en un banco, junto a mi maleta, fumando –no había nada anómalo en la escena, porque en ese tiempo se permitía, o al menos no estaba totalmente prohibido, fumar en el interior del edificio, y tampoco era raro que yo anduviera con esa maleta, porque solía acarrear libros para mis clases, aunque quizás la maleta misma era una exageración, porque con un bolso o una maleta pequeña hubiera sido suficiente, pero yo estaba y todavía estoy enamorado de esa maleta negra de ruedas giratorias, cuya existencia me parecía entonces un milagro.

No soy un experto en estos asuntos, pero igual me parece inexplicable que se hayan demorado tanto en inventar la maleta de ruedas giratorias. Primero inventaron la rueda, y supongo que en algún momento temprano de la historia o de la prehistoria inventaron la maleta, pero es inexplicable que ambos inventos coexistieran tanto tiempo sin cruzarse y que faltaran todavía algunas décadas para llegar a esa indiscutible obra maestra que es la maleta de ruedas giratorias.

Decía que muchas veces estuve en el quinto piso esperando a mis alumnos junto a esa maleta

para mí tan querida y probablemente todas esas veces alguno de ellos me lanzó la clásica broma de si me habían echado de la casa. Esa tarde de hace exactos ochos años no fueron uno ni dos sino tres los alumnos que, en un lapso de quizás cinco minutos, siempre en el tono ligero de una broma al paso, ensayaron variaciones de la misma fórmula: «oiga, profe, se fue de la casa», «oiga, profe, lo echaron de la casa», «oiga, profe, está viviendo en la oficina...» Respondí con naturalidad, negando con la cabeza y sonriendo, y por supuesto no les dije que sí, que justamente esa tarde yo acababa de irme de la casa.

Espero que se entienda, entonces, hasta qué punto es cierto que en esta facultad me siento como en mi propia casa. Una casa de la que nunca me echaron, de la que nunca me fui. Ahora me parece que yo mismo me hubiera invitado a tomar once y una parte de mí esperara pacientemente, con la mesa puesta, mientras la otra compra el pan y tantea las paltas –siento que además de estar hablando estoy en el público, y por tanto desconfío de lo que dice el conferenciante, lo que en todo caso es bueno, porque escribo esto movido por el mismo criterio que sigo en la escritura de un cuento, de una novela, de lo que sea: no aburrirme yo mismo, evitar el piloto automático de la escritura prestada y también las mañas rutinarias que asoman, de un modo casi imperceptible, en la escritura propia. Quiero escribir una conferencia capaz de mantener despierta incluso a una persona como yo, es decir a alguien con un diagnóstico al parecer irreversible de déficit atencional.

En una nota menos solitaria, la invitación a la propia casa entraña un reproche, una no muy sutil ironía, un «tenemos que hablar», por eso pregunté al tiro, alarmado, tras aceptar la invitación, de qué tenemos que hablar, de qué tengo que hablar, cuál es el tema de esta conferencia, pero era una pregunta falsa, porque ya sabía la respuesta –ya les digo que llevo mucho tiempo aquí, más de doce años, y claro que recuerdo la mañana que estuve sentado, o más bien de pie, escuchando la primera de estas cátedras, la de Ricardo Piglia, a comienzos del año 2007, y en adelante estuve casi siempre en el público, y también fui muchas veces el encargado de presentar a escritores cuyas obras admiro.

Era una pregunta falsa, por supuesto yo sabía que a los invitados a esta cátedra se les pide una conferencia de tema libre: tenemos que hablar,

pero tenemos que hablar de un tema libre. Ahora que lo pienso, es más bien raro que a un conferenciante le dejen el tema libre. A los escritores por lo general se nos invita a hablar sobre el boom, o sobre Roberto Bolaño, o sobre el estado actual o el futuro o las últimas tendencias o el renacimiento o la muerte de la literatura latinoamericana o chilena o santiaguina, o sobre la crisis o la existencia de la crítica literaria, y aunque el riesgo de repetirnos se vuelve cada vez mayor y más evidente, casi siempre aceptamos, porque somos una comunidad, y porque de un modo u otro lo pasamos bien, o al menos nos acompañamos, lo que es otra manera de decir que somos unos nerds, porque de verdad nos interesa, por ejemplo, el futuro de la literatura, aunque quizás también aceptamos dar o asistir a estas conferencias por motivos menos espléndidos: al fin y al cabo, después de la segunda copa, hasta el peor de los tintos en caja parece digno de ser considerado un vino de honor.

Quiero hablar de esa mañana cualquiera en que el profesor, cansado de ser creativo y probablemente de ser profesor, vacila unos segundos antes de asignar la tarea, porque ya les pidió a sus alumnos que escribieran sobre las vacaciones de verano y las de invierno y hasta sobre el fin de semana largo, sobre las Fiestas Patrias y sobre la Navidad, sobre el Combate Naval de Iquique y el desastre de Rancagua, así que no tiene más remedio que encomendarles que escriban de lo que quieran, y entonces la noción resbalosa de «tema libre» inunda la sala y es como una inesperada sobredosis de autonomía; es un premio y también un problema, porque de todos modos es obligatorio escribir, es un tema libre obligatorio – el profesor recorre parsimoniosamente la sala, en teoría concentrado en imponer silencio, aunque quizás está pensando en cómo llegar a fin de mes, o en la inaccesible profesora de matemáticas, y durante esos cuarenta y cinco minutos los estudiantes escriben algo, cualquier cosa, tema libre.

Obligados al tema libre descubrimos, primero, quizás con una cuota de angustia, que no teníamos tema, pero quizás también, enseguida, vimos que una frase llamaba a la otra y que la historia, misteriosamente, despegaba. Descubrimos que no necesitábamos un tema, que escribir podía ser una forma bella y ruidosa de quedarnos callados; que escribir era también dilatar la obligación inmediata de aportar al diálogo, de decir algo oportuno o inteligente; que escribir era suspender el presente en un momento de suma

intensidad, con la promesa de un diálogo futuro picándonos los ojos; descubrimos que, por escrito, podíamos ser básicos, caprichosos, tontos, aburridos, injustos, confesionales; descubrimos, como decía Violeta Parra, «que la escritura da calma/ a los tormentos del alma».

Después, mucho después, cuando emerge el deseo casi siempre ambiguo, temerario y ansioso de mostrar lo que escribimos a un amigo o a alguien de quien se dice que *sabe de literatura*, cuando nos gobierna la urgencia de publicar lo que escribimos en el diario mural o en un libro, de postearlo en algún muro o de –en ese acto francamente desesperado que es la variación posmoderna de la botella al mar– enviarlo por mail a absolutamente todos nuestros contactos, sólo entonces, cuando por primera vez nos comportamos como lectores de lo que hemos escrito, aparecen los temas, y acaso al hablar retrospectivamente de los textos, los manoseamos, condescendemos a un diálogo distinto del que pretendíamos: traducimos, traicionamos nuestra escritura. La creación misma, en cambio, se nutre de esa ausencia de tema. Podemos pasar meses y años enteros abriendo el archivo sin nunca tener del todo claro lo que estamos diciendo, asolados por la incertidumbre del tema pero bendecidos por la certeza de que, aunque no sepamos el tema, al escribir estamos *haciendo* algo, que definitivamente hay algo ahí, algo presuntamente valioso o bien algo de cuyo verdadero valor dudamos una y otra vez, pero a lo que ya no podemos, no sabemos renunciar.

Nada garantiza que el texto en que trabajamos durante días, durante meses, durante años, nos parezca luego publicable. No se escribe para publicar, incluso si ya publicamos alguna vez y sabemos que a alguien podría interesarle nuestro soliloquio. La parte de mí que está sentada en el público desconfía de este tipo de afirmaciones, porque alguien que publica libros obtiene alguna clase de legitimidad y quizás pierde la vocación de derrota que supone pasarse las horas hablándole a nadie. No veo otra manera de enfrentar esa desconfianza que leer ahora un texto en el que trabajé durante meses y que decidí no publicar, pero cuya existencia me resulta, de algún modo, tan innegable como problemática. Del mismo modo que, cuando nos preguntan de qué se trata tu novela lo único razonable sería responder «léela», la única manera de hablar de esos textos fracasados es mostrarlos y explicitar ese fracaso.

Y por qué no leer un texto fracasado, un texto que no quise publicar, si me siento como en mi casa, y más encima me dieron tema libre. Quizás sólo aquí, en el marco de esta conferencia, un texto que no me gusta pero quiero (y quiero querer), puede y merece existir. Quizás ahora puedo leerlo como si me gustara, y así el texto y yo quedamos en paz. Se llama «El amor después del amor»; el título me carga pero seguirá llamándose así, porque ahora, al leerlo, por fin lo mato y a lo mejor lo olvido:

"El primer ser humano argentino que tuvo influencia en mi vida fue jugador de volleyball de al parecer veinte años, era un rubio de metro noventa que en el verano de 1991 se comió a mi polola..."

[para escuchar el texto acudir a los 25:22" en <https://www.youtube.com/watch?v=3CjLG9n6an8>]

Bueno, lo dejo hasta ahí, es mucho más largo, les leí la mitad.

Sé muy bien por qué el texto fracasó: porque nunca, durante todo el proceso de escritura, dejé de pensar. Me dejé llevar por el relato, por el placer de narrar, por supuesto que sí, pero en ningún momento logré esa calidez o esa locura que nos hace ir más allá de las intenciones y de las presuntas habilidades. Uno puede reírse de sus propios chistes, pero a veces pasa, como esta vez, que el texto, en el fondo, no dice nada, no añade nada, no sirve. Podría abundar en la explicación de por qué descarté el texto, pero tampoco quiero intelectualizar tanto un sentimiento muy sencillo: nunca me convenció.

Supongo que a todos los escritores les pasa lo mismo, lo confiesen o no. O quizás no, quizás estoy puro proyectando, para sentirme incluido, mis patinadas. Me impresionan esos escritores cuyos libros parecen ser el resultado de un método fijo e infalible. Me inquieta el aire de suficiencia que comunica el discurso del escritor profesional a lo Vargas Llosa. Lo digo sin ironía, probablemente con envidia, ya me gustaría a mí ser más disciplinado y menos obsesivo, de verdad me encantaría dormirme cada noche arrullado por la sensación de que el día tuvo sentido, de que avanzo, de que es cosa de instalarse frente al computador todas las mañanas, con un litro de café y unos cigarros y unos parches león, para terminar, en unas cuantas jornadas, la novela.

A propósito de Vargas Llosa, hace tres años leí una reseña suya de *Plano americano*, el monumental y brillante libro de Leila Guerriero que publicó por entonces la editorial de esta universidad, y que Vargas Llosa elogió generosamente y sin reservas en el diario *El País*. Que Vargas Llosa celebrara *Plano americano* no me sorprendió, del mismo modo que no me sorprendería que, por ejemplo –para citar a otro premio Nobel–, Barack Obama elogiara ese libro. Pero sí había algo sorprendente en la reseña, específicamente en el primer párrafo, que empieza así: «Cada vez que regreso a Madrid o a Lima luego de varios meses me recibe en casa un espectáculo deprimente: una pirámide de libros, paquetes, cartas, e-mails, telegramas y recados que nunca alcanzaré a leer del todo y menos a contestar...» Por supuesto, el sentido de esa introducción es prepararnos para el hallazgo deslumbrado, entre esa pirámide de envíos no solicitados, del libro de Leila. Me encanta esa imagen, y me parece admirable/envidiable también, que Vargas Llosa, probablemente para concentrarse en la escritura, consiga mantenerse alejado del correo electrónico, pero lo que realmente me desconcierta es que tanto en su casa de Madrid como en la de Lima, Vargas Llosa siga recibiendo tal cantidad de telegramas, cuando yo pensaba que los telegramas habían dejado de existir largo tiempo atrás. Me hubiera encantado haber estado en el público hace unas semanas –cuando Vargas Llosa dio como veintitrés conferencias en esta universidad– para preguntarle qué decían esos telegramas, quién se los enviaba y desde dónde. Imagino cosas como:

FELICIDADES stop NOBEL stop
LEITODOSLIBROS stop BUENOS stop
VENGA stop CONFERENCIACHILE stop
BRAZOSABIERTOS stop
PREFIEROMANUELPUIG stop
CONVERSACIONCATEDRAL stop
CIUDADPERROS stop MAGNIFICAS stop
ULTIMASNOVELASNO stop

Este último mensaje es más improbable, porque saldría muy caro.

Perdón, quizás muchos de los presentes no tienen idea de qué es un telegrama. Tampoco soy un experto en la historia de los telegramas, solamente recibí dos en mi vida –los dos enviados por mi abuelita materna, con motivo de mi cumpleaños, curiosamente el mismo día–,

yo pertenezco más bien a la generación del fax, pero sí recuerdo haber pensado alguna vez en la especificidad de esos mensajes: en la abrumadora secuencia de transmisiones, en el imbaible pero en cierto modo contagioso ritmo de la clave morse, y sobre todo en el efecto medio cómico de esa economía lingüística que obligaba a acortar algunas palabras y a eliminar los artículos y preposiciones, jugando en el límite de lo inteligible, por el tan razonable propósito de ahorrarse unos pesos. Los telegramas eran, por así decirlo, como el haikú de la correspondencia aunque, más bien lejos de todo lirismo, la llegada de un telegrama se asociaba, en la realidad, a las malas noticias, y en las películas de cowboys, a la contratación de un pistolero.

Supongo que lo de Vargas Llosa fue un lapsus, algo así como un estallido de nostalgia por el mundo en que sí existían los telegramas, una nostalgia que rima con la muerte de la cultura occidental, decretada en su libro *La civilización del espectáculo*. No quiero ni imaginar lo deprimido que debe haber estado el autor cuando escribió ese ensayo en que las emprende —aunque sin interrogarlas demasiado— contra prácticamente todas las manifestaciones actuales de la cultura, y también contra la prensa, en especial contra la prensa del corazón, gracias a la cual ahora sabemos, irónicamente, que al parecer Vargas Llosa ya no está tan deprimido.

Yo no extraño los telegramas, pero por supuesto que sí extraño al joven que era hace veinte años y quizás también hace veinte kilos, cuando leí, por ejemplo, deslumbrado, las novelas de Vargas Llosa, aunque a decir verdad tampoco extraño tanto ese tiempo, en que quizás inconscientemente la retórica del telegrama nos entrecortaba las frases y nos hacía creer que cada palabra salía muy cara. Estábamos completamente seducidos por el lenguaje, estábamos tan ansiosos por decir algo, cualquier cosa, pero también sentíamos el peso inhibitorio de la alta cultura, y no nos decidíamos a desplegar el rollo, alargar la cinta.

Publicar un poema en una revista fotocopiada, juntar plata entre varios para imprimir un libro: sería tan fácil construir, con esos datos, un presunto heroísmo, una mínima pero consistente odisea, y por supuesto una mística, un espíritu colectivo que nunca hemos perdido; pero qué lata esa clase de nostalgia. Veníamos un poco maleados o mareados por el escepticismo, pero queríamos pertenecer a algo, a cualquier cosa, quizás por

eso al final del guitarreo terminábamos gritando, aunque ni siquiera entendíamos bien la letra, una canción que decía «I don't belong here».

Sentíamos la necesidad de tener un tema y éramos reacios, a la vez, a aceptar los temas que supuestamente nos correspondían generacionalmente. Y eso no para nunca, me temo, esa presión normalizadora, la improvisada asignación de etiquetas y categorías, el timón del tema que fija y sepulta y que casi nunca va más allá de una lectura más o menos pobre y literal, contenidista. Escribimos para multiplicarnos, escribimos para no ser escritos, pero igual nos escriben. Más o menos sobre eso es este otro texto fracasado que escribí hace como un año y que nunca he publicado ni publicaré:

"En el asiento de al frente viaja mi amigo
Calámido Carstens. Lo considero ya mi amigo,
aunque nos conocimos ayer..."

[para escuchar el texto titulado "La novela autobiográfica" acudir a los 46':27" en <https://www.youtube.com/watch?v=3CjLG9n6an8>]

Lo único que me gusta de este relato es el final, que se me escapó de las manos. Si el texto fracasó fue porque nunca conseguí desprenderme del tema. Creía saber demasiado bien de lo que hablaba, pero no estaba mirando; hablaba como si estuviera fuera y no dentro de lo que critico. Y escribir es, como más de alguien dijo, verse a uno mismo en la multitud. Y una de las pocas cosas que de verdad tengo claras es que no quiero estar afuera. Que pertenezco y que quiero pertenecer.

En fin, ahora termino, llorando en el escenario:

Dicen que los temas en la literatura son solamente tres o cuatro, pero quizás es sólo uno: pertenecer. Al menos, todos los libros pueden leerse en función del deseo de pertenencia, o de la negación de ese deseo. Ser parte o dejar de ser parte de una familia, de una comunidad, de un país, de la literatura chilena, de un equipo de fútbol, de un partido político, de una banda de rock, del grupo de fans de una banda de rock, de un grupo de scouts (por último). De eso escribimos cuando nos dan tema libre, y también cuando creemos estar escribiendo sobre el amor, la muerte, los viajes, las moscas, los telegramas o las maletas con ruedas giratorias. De eso hablamos siempre, en serio y en broma, en verso y en prosa, de pertenecer. Y ese es, ese fue, claro, el tema de esta conferencia. Stop

Paz-Soldán



**El camino diagonal:
ciencia ficción
y literatura
latinoamericana**

**Edmundo
Paz-Soldán**

Conversación con Jorge Baradit

Jorge Baradit: José Edmundo Paz-Soldán Ávila, boliviano, ex jugador de fútbol, es uno de los autores más representativos de la generación latinoamericana de la década del noventa. Estudió Ciencias Políticas en la Universidad de Alabama. En 1997 obtuvo un Doctorado en Lenguas y Literatura Hispana por la Universidad de Berkeley, donde investigó sobre la vida y obra de Alcides Arguedas. Es columnista de temas de cultura, ha escrito para *El País*, *The New York Times* y *Etiqueta Negra*. Sus obras han sido traducidas a varios idiomas y han aparecido en antologías en varios países en Europa y América. Desde 1991 reside en Estados Unidos, donde es profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Cornell. Ha sido finalista de Letras de Oro 1991 con *Días de papel*, Estados Unidos, y Premio Erich Guttentag 1991 por el mismo libro, Premio Juan Rulfo 1997 por el cuento *Dochera*, Premio Nacional de novela de Bolivia 2002 por *El delirio de Turing*, Beca Guggenheim 2006, finalista del Hammett 2012 con la novela *Norte*.

Para hacer un breve bosquejo histórico podría partir hace veinticinco años, cuando publicó su primer libro, una colección de cuentos. Pero también podríamos empezar un poco antes. Algo que no muchos conocen en el resto de Latinoamérica es que Paz-Soldán es un tremendo apellido en Bolivia, anclado en la historia del país, ligado al Estado, a las guerras, involucrado en los sucesos históricos relevantes. Hay un libro que consulté unas semanas atrás en Lima sobre la guerra del Pacífico, estaba buscando libros sobre el punto de vista peruano y me encuentro con la guerra del Pacífico escrita por Felipe Paz-Soldán. De ahí surge la primera pregunta: ¿desde dónde sientes que te insertas en la sociedad boliviana y su historia?

Edmundo Paz Soldán: Bueno, buenos días, muchísimas gracias por la invitación a la Cátedra en homenaje a Roberto Bolaño, muchísimas gracias a la Universidad, Jorge muchísimas gracias por tu presentación, yo siempre digo que hacemos un dúo dinámico, es la tercera presentación conjunta que tenemos en menos de dos años. No, perdón, es la cuarta. Debiéramos continuar.

Bueno, el apellido Paz-Soldán es un apellido más peruano que boliviano, sobre todo a lo largo del siglo XIX. La historia dice que eran cuatro hermanos que llegaron de España a Perú y se

afincaron en Arequipa. La familia Paz-Soldán es de Arequipa, pero sí tuvieron a lo largo del siglo XIX mucha participación en la esfera pública peruana, hasta 1920, eran lo que en ese entonces se llamaba «librepensadores». Trabajaban mucho en cuestiones de reformas de prisiones, había historiadores, había muchos participando de la vida intelectual y política del Perú. Eso fue más o menos hasta 1920 y después, por cosas que suelen ocurrir, la familia pasó a la esfera privada. Fueron más bien médicos, arquitectos, mi padre por ejemplo es médico y no tuvo participación en la vida política. Entonces la vida política en los Paz-Soldán en Bolivia ha sido más bien una vida más privada mientras que en Perú ha tenido una vida más activa correspondiente a otra época. Cuando voy al Perú siempre me llama la atención, pues hasta hace unos diez años no tenía conciencia de esta historia, de que sí habían participado mucho en la esfera pública.

JB: ¿Y es ese el fondo, el peso genético o histórico lo que te lleva a estudiar Relaciones Internacionales y después Ciencias Políticas, o surge desde otro ángulo?

EPS: Mi padre tenía una muy buena biblioteca, y era un gran lector de historia. Él leía esos libros de Alcides Arguedas de principios del siglo que era otro tipo de visión de la historia, no tan profesional, pero había muchos libros de historia, mucha literatura en mi casa. Pero cuando yo quise estudiar una cosa que tenía que ver con las humanidades, me miraban como a un bicho raro porque no había muchas opciones, no sé, esa era la situación.

Hacíamos test de vocación en el colegio y había casi solamente cuatro opciones para un colegio chico de la clase media, o eras abogado o economista, o ingeniero o médico. Por si acaso, yo no tengo nada en contra de esas profesiones, pero quise ser ingeniero. Fui a estudiar Ingeniería a Mendoza, eso ya lo he borrado de mi currículum, pero estudié un año de Ingeniería en Petróleos, que me parece una cosa tan disparatada hoy para mí, tan desubicada porque debo ser la persona más torpe o más incapaz de entender ese tipo de cosas, pero era una de mis pocas opciones. Y luego, cuando tuve una crisis existencial, dije: «bueno, ¿qué es lo que realmente me gusta?» y me di cuenta de que había algo que estaba siempre ahí, la lectura y la escritura, y que

todo el tiempo estaba pensando «¿qué carrera puedo estudiar que me permita tener tiempo libre para leer?». Y después de mi crisis comencé a pensar más bien al revés, tardé muchos años en encontrar la carrera que me gustaba.

JB: Todo este preámbulo para acercarnos al tema que me interesa: la situación latinoamericana; aunque no quisiera que fuera tan solo eso, también podríamos abordar tu interés por el mundo de las máquinas, tu lado más cercano a la ingeniería, que combinado con tu interés en las ciencias políticas culmina en tu novela *IRIS* (2014). ¿Es la ciencia ficción el género más político?

EPS: No diría que es el género más político, pero sí que hay una vertiente de la ciencia ficción que es muy política y que era la que me interesaba explorar. Lo que pasa es que si pienso solamente en mi biografía de lector, ¿qué lee uno de adolescente? Mis hijos leen ahora *Harry Potter*, yo leía a Salgari, luego leí a Julio Verne, luego a Agatha Christie, leía sobre todo géneros populares; novelas de aventuras, novelas policiales, ciencia ficción, cómics. Pero al final del colegio me pasé a Borges, Kafka, Vargas Llosa, y había una sensación de que lo otro era algo que se abandonaba, porque era una lectura más adolescente, entonces ya no vuelves, ya no volví a leer a Julio Verne o a Bradbury, entonces tenía una idea mucho más ingenua de lo que podía ser la ciencia ficción. Y el siguiente contacto que tuve con la ciencia ficción de verdad fue como diez, quince años atrás cuando comencé a leer a varios autores para ponerme al día, como Ballard, Philip Dick, entonces me di cuenta de que había algo ahí que obviamente se me había pasado de largo a mis catorce o quince años cuando estaba más interesado simplemente en la trama o en el entretenimiento, y eso es lo que más me interesó del género de la ciencia ficción: como que por un lado me permitía dar campo libre a la imaginación, pero que a la vez podía estar muy anclado en los problemas de tu tiempo, por decirlo de una manera un poco de titular de periódico, y eso era lo que me atraía. La ciencia ficción o en general la literatura fantástica me podía dar opciones o aberturas que quizás no me había dado la literatura realista.

JB: En *IRIS* desarrollas una preocupación por ese Estados Unidos imperial colonial que invade

Afganistán y los países del sur de Asia, ¿por qué decides situar parte de la narración precisamente en Afganistán?, ¿por qué te fuiste a Afganistán y a Estados Unidos en vez de venirte a Latinoamérica?

EPS: Bueno, en realidad el camino no fue tan directo, fue mucho más diagonal. Hasta el 2005-2006 yo había escrito novelas ambientadas en Bolivia, la última fue *Palacio quemado*, y pasó que desde el punto de vista político para el 2005-2006 llega a Bolivia Evo Morales, y hubo una gran revolución en Bolivia, una gran transformación de las estructuras sociales y políticas, un cambio de elite. El año 1984 yo me fui de Bolivia, llevo más de treinta años viviendo fuera del país. Desde ese año hasta el 2005 era casi la misma Bolivia que continuaba. Todavía mantenía las estructuras de mi infancia y mi adolescencia, entonces con un nuevo país que adviene con Evo Morales, yo sentí que me costaba mucho ambientar algo, que no tenía las coordenadas para acceder a ese espacio. Debí buscar otra forma de insertarme y entender el país. Al mismo tiempo decidí dejar Bolivia por un tiempo. Llevaba tantos años en Estados Unidos y me interesaba comenzar a narrar un país que hasta ese momento me había parecido demasiado grande. No sabía cómo hincarle el diente aunque ya llevaba veinte años de residencia. Lo primero que me choca del país al querer narrarlo es mi propia sensación de extrañamiento. Me siento distante de tantas costumbres, aunque haya tenido contacto prolongado con ellas. Una de estas es la cuestión de la violencia ubicua. El derecho a portar armas es algo que aún me cuesta procesar, quizás porque aquí en Latinoamérica no se vive de la misma manera. Por ejemplo, de un minuto a otro pueden llamarte del colegio de tu hijo de trece años para advertirte que hay otro estudiante armado. La llamada le pide a los padres que no vengan, que todo el perímetro se ha cerrado, lo que llaman el «lockdown mode». En Bolivia jamás sucedería o quizás sí, no sé, pero yo no he crecido con ese tipo de costumbres. Lo que se ve en los periódicos es solamente la punta del iceberg. Entonces pensé en hacer una trilogía sobre la violencia en la sociedad norteamericana. Comencé a escribir *Los vivos y los muertos*, que era la violencia en los colegios; *Norte*, la violencia en las fronteras, e *IRIS* iba a ser mi novela pos-11 de septiembre, la novela imperial, la novela

sobre el imperialismo, la cara del imperialismo en el siglo XXI.

JB: ¿Y cómo se convierte en ciencia ficción?

EPS: Comenzó como una versión realista, y comencé a hacer la investigación, porque me interesó una historia que leí en *The Rolling Stone*, un reportaje, sobre cinco soldados norteamericanos de diecinueve años que estando en Afganistán comienzan a tener su propia guerra, su guerra particular, y comienzan a matar a civiles y hacerlo aparecer como que los habían matado en defensa propia. Pensé que esa historia podía reflejar el sinsentido de la guerra, los excesos, había ahí seguro quienes ya eran psicópatas, otros que en el ambiente se volvieron psicópatas, se dejaron llevar. Lo que sucedió fue que, como en ese momento todo en los periódicos era Afganistán e Irak, pronto quedé muy saturado con el tema. Quería escribir sobre Afganistán y no tenía distancia. Hablé con un amigo, el académico Andrew Brown: le dije que me gustaba la historia, pero que me estaba aburriendo mucho con la investigación de la historia de Afganistán y la ocupación y qué se yo. Él me dice –creo que en broma– «¿y por qué no ambientas la historia en Marte?», pues sabía que me gustaba la ciencia ficción, pero creo que no lo dijo en serio. Aunque fuera una idea tan disparatada se me quedó dando vueltas. Pero no podía ser Marte, ya ha sido colonizado por Bradbury, así que tuve que buscar mi propio territorio.

JB: Es muy distinto el proceso creativo cuando uno está escribiendo. Aquí se cruzan dos temas, uno es la documentación sobre fenómenos y hechos que están ocurriendo y otro es la ciencia ficción, la construcción de mundos, ¿tuvo algunas diferencias ese proceso creativo con respecto a tus libros anteriores en particular?, hablaste de que te aburríste de investigar, ¿en qué consistió esa investigación y por qué la dejaste?

EPS: Fue mucho más libre, el momento en que entra IRIS de pronto se abre otro espacio y ahí entra Bolivia y Latinoamérica, porque IRIS es una isla. Quería que fuera isla porque tenía en mi cabeza *La invención de Morel* que para mí es uno de los grandes modelos de novelas fantásticas en Latinoamérica. ¿Qué riquezas hay en esa isla? Tienen que ser riquezas mineras, y

ahí entró toda la historia de la explotación minera en Bolivia, el imaginario de Potosí como una ciudad fantasma, los espectros de la colonia. Eso me conecta con Hispanoamérica, con la larga historia traumática de la colonia cruzada por mi experiencia contemporánea en Estados Unidos. Me di cuenta de que podía dialogar con Bolivia de otra manera, con el imaginario, con lo que produce el imaginario de un territorio. La literatura minera fue fundamental en la primera mitad del siglo XX en Bolivia, pero ha dejado de serlo, incluso ya no nos identificamos en nuestro imaginario como un país minero, pero pensé que podía ser interesante ese desplazamiento.

JB: Un rescate.

EPS: Más bien una aproximación al género, pero ya cuando este se anquilosa, el subgénero de la literatura minera no tiene mucho que decir.

JB: ¿Estás utilizando la ciencia ficción para vislumbrar un futuro posible?

EPS: No, yo creo que fue más bien una pulsión, pero lo que sucede es que en *IRIS* yo tenía ya la historia, lo siguiente fue determinar quiénes viven en la isla. La pregunta es muy básica y por lo tanto no podía darla por sentado, distinto a cuando ambiente una cosa en mi ciudad natal, Cochabamba, que ya no necesito narrarlo. A partir de ahí me propuse que para crear la mitología de IRIS usaría algunas historias de la mina. El Dios Tutelar de IRIS en realidad está muy basado en un mito andino: el Tío. Quien vaya a Bolivia escuchará a los mineros hablar del Tío, que no es alguien de su familia, sino la deidad tutelar, una figura demoníaca que permite entrar a la mina.

JB: Un guardián.

EPS: Un guardián precolombino cruzado con el cristianismo, tradición sincrética. El 98 por ciento de los mineros son católicos, pero antes de entrar a la mina le rezan al diablo, al Tío. De ahí sale la historia de este Tío, y claro, no es que uno para escribir ciencia ficción tenga que ponerse a leer solamente ciencia ficción, ¿no? Yo sí quería darle textura a este mundo, entonces tuve que leer muchas cosas de antropología, porque me interesaba esa mitología. Comencé a leer a antropólogos contemporáneos bolivianos y

franceses, que hablan de cómo funcionaba el Tío en el imaginario de los mineros, cómo reconciliaron esta figura con las prácticas cristianas. Que pueden ir a la iglesia, pero lo hacen con el uniforme de la diablada, vestidos así, representando al diablo mismo que acude al templo cristiano para pedir la bendición de la virgen. Esa literatura que no era precisamente ciencia ficción me ayudó a nutrirme de quienes habían trabajado el conflicto cultural en Latinoamérica. Quienes más me ayudaron fueron los escritores previos a la generación del Boom, Carpentier, Roa Bastos. Por ejemplo hay un mito en la novela, una diosa que se llama la Jerere, que es una diosa de dos caras. En realidad es un dios, yo le cambio el sexo, es un dios guaraní que encontré en un cuento de Roa Bastos. Esto significó abrir la novela y no anclarla necesariamente a Estados Unidos, pero tampoco a Bolivia. Busqué una manera sincrética que pudiese funcionar, que mantuviera coherencia. Hallé muchas historias fascinantes, pero que no entraban en la cosmovisión de IRIS. Pronto me di cuenta de que la novela era más un espacio en la imaginación donde podían entrar diversas influencias y lecturas, donde incluso podía meter cosas de mi vida, un espacio que antes resultaba muy limitado si ambientaba algo en Estados Unidos o en Bolivia.

JB: Y quizás acá hay una clave que nos oriente con respecto al título de nuestra conversación, esto de «ciencia ficción latinoamericana». En corto, la ciencia ficción es la literatura del iluminismo, del progreso, de la idea del desarrollo, incluso en Europa a partir de la contraposición con las visiones oscurantistas decían: esta es la literatura del futuro de la ciencia y la tecnología. Sin embargo, en los libros de Julio Verne hay un cuestionamiento al respecto, una contraposición entre el movimiento iluminista y la influencia de la iglesia. Pero en nuestro caso nos toca solo desde sus implicancias políticas, no desde lo tecnológico. En Latinoamérica, a diferencia de Europa, la tecnología y la educación vienen de la mano de la Iglesia, al menos en una primera instancia. Entonces, desde el origen no se produjo esta dicotomía, una revolución industrial a la manera en la que se dio en Europa, donde chocan la cuestión tecnológica y la religiosa, de esta manera imagino que se pueden concebir esas mezclas sincréticas de las que antes hablaste. ¿Crees que el recoger la cuestión espiritual, chamánica e

indígena puede ser una característica particular de la ciencia ficción de estas latitudes?

EPS: Bueno, tú mismo has hecho cosas así antes. *Ygdrasil*, por ejemplo. Que vendría a ser un modelo de algo similar. Sucede que el futuro que uno puede narrar a través de la ciencia ficción no tiene por qué ser necesariamente el futuro de los *Supersónicos*. Hay una frase que para mí es fundamental. Es de William Gibson y corresponde a la arquitectura de este espacio narrativo que es *IRIS*. Dice algo así: «el futuro ya ha llegado, pero no está distribuido de manera pareja». Al crear la arquitectura de este lugar y ambientarlo en un futuro, concebí el futuro como un lugar donde el progreso no llega parejo y lineal. Si bien produce mayor bienestar social, también provoca la reaparición de viejos atavismos y fundamentalismos, cosas que uno creía superadas. Fui muy consciente de ello al mapear *IRIS*. Me pregunté por qué era lo que podía reaparecer en ese futuro. Así llegué a lo religioso o lo espiritual, como algo que ha sido superado por el iluminismo o el desarrollo tecnológico, pero también como algo que vuelve con mucha fuerza, precisamente por las disrupciones que puede producir la tecnología. No es necesario verlo en el futuro. Vengo de una clase media en Cochabamba en la que vamos al colegio y hacemos todo en base a una idea del progreso ligado al avance científico, pero apenas sucede algo en las noticias..., por ejemplo mi madre se entera de algo relacionado con Donald Trump y dice «esto lo ha predicho el apocalipsis». Eso era lo que quería narrar en este mundo, no escaparme, coexistimos con más de un sistema de creencias.

JB: ¿Encuentras un nervio común entre autores latinoamericanos de ciencia ficción, al menos entre aquellos que no se entregan a replicar un modelo narrativo anglosajón?

EPS: Bueno, yo no sé si debería existir un mismo nervio que los recorra a todos. Hace veinte o treinta años yo también me creía el discurso de que en Latinoamérica somos receptores de ciencia, no la producimos, por lo tanto eso no nos permite desarrollar un género como la ciencia ficción. Hoy creo que es algo que nos atañe a todos, estamos cruzados por el desarrollo tecnológico y científico, el progreso nos impacta constantemente. Lo que hace la literatura

muchas veces es reaccionar o tratar de desarrollar modelos, intervenir, nutrirse de lo que está en el aire, tratar de narrar cambios en la subjetividad que pueden ser los cambios sociales. Lo que te da la ciencia ficción o la literatura fantástica es una mirada distorsionada sobre estos cambios, y permite acercamientos que una literatura tradicional realista quizás no. Los escritores que hacen ciencia ficción en Latinoamérica saben de la necesidad de reflexionar sobre el impacto que puede provocar el desarrollo tecnológico, sin tener necesariamente una fe iluminista o ciega en la razón. Más bien se cuelan por los intersticios de la ciencia y la razón tratando de entender. Puede ser la fragmentación social o pueden ser las disrupciones provocadas en la sociedad por estos cambios. Quisiera rescatar en este punto a Angélica Gorodischer en Argentina, quien ha sido una de las primeras que ha trabajado de manera seria la ciencia ficción en América Latina. También está Oesterheld con *El eternauta*, una novela gráfica que con los años va ganando más y más peso. Ricardo Piglia la incorporó en su biblioteca de los textos fundacionales de la literatura argentina, para romper también con ciertos tabúes con respecto a lo que significa la novela gráfica o la ciencia ficción; curiosamente tenemos nosotros una historia muy distorsionada y rara con los géneros populares en América Latina, porque los aceptamos mientras no decimos que son géneros populares. Cuando leo para mí la gran novela del horror latinoamericano... las dos grandes novelas del horror latinoamericano que son *El obsceno pájaro de la noche* y *Pedro Páramo*..., *Pedro Páramo* como novela gótica de fantasmas es insuperable. Si bien son novelas de género, lo que hacen magistralmente Rulfo o Donoso es trascender el género, trascender el horror, trascender el cuento de fantasmas, convertirlo en otra cosa, pero en ambos yo les podría enseñar tranquilamente sus vínculos con la literatura de género popular, aunque lleven la obra a otra cosa. Por esa razón puedes afirmar que Rulfo escribe novela de fantasmas como también novela de la posrevolución mexicana. Una cosa no quita la otra. Esto mismo es interesante en cuanto a nuestra relación con los géneros. La esfera intelectual y la editorial latinoamericana nunca se han especializado tanto como para permitir las separaciones tan fuertes de géneros que ocurren en el mercado anglosajón. Al final lo considero más una virtud que un defecto.

JB: Cuando uno hace esa especie de canon escondido de la literatura fantástica chilena descubre que no hay escritores de género, sino que hay escritores que en algún momento lo han tocado. Grandes próceres de nuestra literatura lo hacen. Manuel Rojas se mete con la *Ciudad de los Césares* que es literatura fantástica, lo mismo José Donoso con *El obsceno pájaro de la noche*. Hace unos días Álvaro Bisama dijo en el periódico *La Segunda* que en este país se etiquetaba rápidamente a la gente, dijo «después de publicar *Estrellas muertas*, había pasado de ser invitado a foros de StarTrek a otros sobre dictadura y memoria». Quizás tiene un poco que ver con lo que acabas de plantear. Sin embargo hay una pregunta que persiste, ¿por qué crees que a la literatura fantástica se la sigue valorando como de segundo orden?

EPS: Soy especialista en ciencia ficción, pero mi próxima novela es una novela realista, así que ya veremos. Pero claro, después de cinco años de escribir ciencia ficción ya también tu realismo se vuelve más poroso, se distorsiona. Creo que en general no solamente es de América Latina, viene de una larga tradición, que parte de una desconfianza hacia aquello que es de consumo masivo. Simplemente lo asumo como las reglas del juego. Yo también me he creído ese discurso, sobre todo cuando empecé la universidad. En el Doctorado en Literatura Latinoamericana descubrí grandes lagunas en mi formación en literatura medieval y colonial. Yo pensaba que todo lo había descubierto Rubén Darío y para mí fue un gran hallazgo comprobar todo lo que se había sembrado en el Medioevo, en el período clásico. De a poco tomé conciencia del gran edificio sobre el cual estábamos trabajando. En el proceso me fui topando con literatura popular destinada al consumo masivo. Leí novelas de Agatha Christie en una sola tarde, pero sospechaba de esa cosa tan fácil, decía «para que sea serio y sea bueno, me tiene que costar». Pero claro, son prejuicios, porque no hay necesariamente correlación, hay novelas que me han costado mucho, como *Bajo el volcán*, la intenté tres veces y fracasaba y fracasaba, y yo me sentía mal y al final me encantó. Hay otras novelas difíciles que simplemente no pasaba con ellas. Pero sí, tendemos a hacer una correlación muy rápida. Lo que es cierto es que en las obras populares se descuida el trabajo con el lenguaje a favor de la

trama. Entonces se llega fácil al juicio de que la escritura para consumo rápido no es muy buena; sin embargo, Simenon por ejemplo, autor de consumo muy rápido, es un grande. Cada vez lo veo más cerca de Balzac que de Agatha Christie.

Somos grandes consumidores de ciencia ficción, sobre todo a través del cine y la televisión. Buena parte de lo que vemos está marcado o influido por el fantástico o la ciencia ficción, sin embargo, con la literatura todavía hay temores, suspicacias del sector de la crítica «seria tradicional» que rechaza estos avances. Me parece un poco absurdo, sobre todo cuando vemos escritores «serios» como Houellebecq, Ishiguro, que han escrito novelas que pueden ser consideradas de ciencia ficción. La nueva novela que está escribiendo Juan Díaz, por ejemplo, se titula *Zombie*, que también tiene que ver con el fantástico. Va a llegar un momento en el que este va a ser un debate absurdo, pueril como lo fue con la valoración de la novela policial. Para eso quizás todavía falte una o dos décadas. Pero por ahora es tan difícil discutir con un fanático como con un crítico severo y conservador. Hay una actitud de gueto que debiera abandonarse.

JB: ¿Qué debería ocurrir al interior de la ciencia ficción para que esta sea más valorada por los estudiosos y críticos?

EPS: Tiene que ver con el hecho de si las obras son capaces de decir algo relevante sobre la situación y la condición humana, o la situación contemporánea sin necesidad de estar hablando únicamente a unos cuantos iluminados o a unos cuantos fanáticos. Hay cambios tecnológicos que están ocurriendo todos los días. Simplemente muchas cosas de mi memoria hoy están desplazándose al celular. Si salgo y camino dos cuadras y me olvido del celular me viene un susto y tengo que volver corriendo a mi habitación. Son cambios en mi subjetividad que están ocurriendo de manera constante, estamos cada vez más y más impactados por los cruces y los avances tecnológicos, para bien y para mal. Entonces, con todo ese cambio en la subjetividad, me pregunto cuál de todos los géneros es el que más experiencia tiene para trabajar este impacto de lo tecnológico o lo científico en nuestra vida cotidiana, y sin duda es la ciencia ficción. El realismo lo hace, por supuesto, pero en cuanto a la tradición de gente que ha estado todo el tiempo

pensando en este impacto, es la ciencia ficción. En el momento en que veamos que la ciencia ficción nos puede ayudar a situarnos en el mundo se van a romper mucho los prejuicios.

Belli



Alumbrada por la carne y la sangre de todo un pueblo

Presentación de Soledad Fariña

Gioconda Belli tuvo una educación privilegiada en Managua, luego en España y finalmente en Estados Unidos. La poeta, la narradora, la mujer de vida tan intensa como su obra, nace en el seno de una familia de la alta burguesía nicaragüense y a los diecisiete años comienza una vida independiente. Trabaja en una agencia de publicidad, se casa muy joven y pronto nacen sus dos hijas Maryam y Melissa. Hermosa, inteligente, llena de energía, se bebe la vida a grandes sorbos, y es en su trabajo donde se produce el primer giro desde su vida acomodada y sin sobresaltos a una vida de compromiso y rebeldía. Es el poeta Francisco de Asís Fernández quien la pone en contacto con la literatura, con el pensamiento de la época. Escritores, poetas, grupos de

arte, pensadores, conversadores. Gioconda vive, ama, escribe y toma contacto con quienes quieren cambiar radicalmente la situación política y social de la larga dictadura de los Somoza. Más tarde escribiría en su libro autobiográfico *El país bajo mi piel*:

No sé en qué orden sucedieron las cosas. Si fue primero la poesía o la conspiración. En mi memoria de ese tiempo las imágenes son luminosas y todas en primer plano. La euforia vital encontró cauce en la poesía. Apropiarme de mis plenos poderes de mujer me llevó a sacudirme la impotencia frente a la dictadura y la miseria.

Es el inicio de los años setenta en Nicaragua, donde ya desde los sesenta se vive un clima de lucha por las

libertades política, cultural, sexual. La publicación de su primer libro de poesía, *Tendida en la grama*, causa admiración y a la vez rechazo. Los grandes poetas la acogen como una voz joven que se abre camino; los sectores más conservadores se escandalizan porque exhibe y canta el cuerpo y erotismo femenino. Ella reflexiona en su autobiografía:

Que una mujer celebrara su sexo no era común en 1970. Mi lenguaje subvertía el orden de las cosas. De objeto la mujer pasaba a sujeto. En los poemas yo nombraba mi sexualidad, me apropiaba de ella, la ejercía con gozo y pleno derecho. Los poemas no eran explícitos, mucho menos pornográficos, pero celebraban mis plenos poderes de mujer. En eso residía el escándalo.

Y así escribió en *Tendida en la grama*:

Soy llena de gozo, / llena de vida, / cargada de energías / como un animal joven y contento. / Imantada mi sangre con la naturaleza, / sintiendo el llamado del monte para correr como venado desenfrenadamente, / sobando el aire, / o andar desnuda por las cañadas / untada de grama y flores machacadas / o de lodo, / que Dios y el Hombre me permitieran volver / a mi estado primitivo, / al salvajismo delicioso y puro, / sin malicia, / al barro, a la costilla, /: al amor de la hoja de parra, del cuero, / del cordero a tuto, / al instinto.

El gran poeta nicaragüense José Coronel Urtecho la celebra en

su prólogo, el libro es publicado en 1972, casi en la misma fecha en que Gioconda se compromete con el trabajo del Frente Sandinista de Liberación Nacional. *Tendida en la grama* gana el premio Mariano Fiallos Gil de Poesía concedido por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, sin embargo ella dice: «Mi identidad fundamental era ser sandinista; ser poeta era un agregado conveniente, un talento valioso y útil para la lucha política. Mis poemas eran, pues, una mezcla —a ratos caótica— de erotismo y patriotismo que reflejaba las vicisitudes de mi vida cotidiana...»

Escribe, por su parte, José Coronel Urtecho en el prólogo al libro:

En la poesía de Gioconda Belli, vida y poesía son inseparables, de donde se origina que el resultado, es decir el poema, sea todo poesía. Lo distintivo de ella es que su poesía es simplemente una expresión —es decir, un poema— de su vida vivida tal como ella la vive. No que su vida sea de suyo poesía, ni todo el tiempo sea solo poesía —aunque ella pueda a ratos vivirla como tal— sino que trasladada verbalmente al poema resulta serlo.

Su compromiso político es cada vez mayor, por lo que, conocida su participación en las acciones del Frente de Liberación Nacional del 27 de diciembre de 1976, debe exiliarse, primero en México y luego en Costa Rica. En México, sola, sin sus hijas, escribe el que sería su libro *Línea de fuego*, que en 1976 obtiene el premio Casa de las Américas. En Costa Rica se

separa definitivamente de su esposo, se casa nuevamente y tiene a su hijo Camilo. En la medida en que la lucha contra la dictadura se intensifica y va ganando terreno, su actividad se va haciendo incansable. Más tarde, en su libro autobiográfico reflexionaría

¿Estaríamos dementes todos nosotros? ¿Qué misterio genético hacía que la especie humana trascendiera el mandato de la supervivencia individual cuando la tribu, el colectivo estaba en peligro? ¿Qué hacía que las personas fueran capaces de dar su vida por una idea, por la libertad de otros? ¿Por qué era tan fuerte el impulso heroico? Para mí lo que resultaba más extraordinario era la felicidad, la plenitud que acompañaba al compromiso.

Lo expresó de esta manera en su libro *Hasta que seamos libres*:

Ríos me atraviesan, / montañas horadan mi cuerpo / y la geografía de este país / va tomando forma en mí, / haciéndome lagos, brechas y quebradas, / tierra donde sembrar el amor / que me está abriendo como un surco, / llenándome de ganas de vivir para verlo libre, hermoso, / pleno de sonrisas. / Quiero explotar de amor / y que mis charneles acaben con los opresores / cantar con voces que revienten mis poros / y que mi canto se contagie; / que todos nos enfermemos de amor, / de deseos de justicia, / que todos empuñemos el corazón / sin miedo de que no resista / porque un corazón tan grande

como el nuestro / resiste las más crueles torturas /y nada aplaca su amor devastador /y de latido en latido / va creciendo,/ más fuerte, /más fuerte, / más fuerte, /ensordeciendo al enemigo /que lo oye brotar de todas las paredes, /lo ve brillar en todas las miradas / lo va viendo acercarse con el empuje de una marea gigante /en cada mañana en que el pueblo se levanta /a trabajar en tierras que no le pertenecen, / en cada alarido de los padres que perdieron a sus hijos, / en cada mano que se une a otra mano que sufre. /Porque la fuerza de este amor /lo irá arrollando todo /y no quedará nada /hasta que no se ahogue el clamor de nuestro pueblo /y gritos de gozo y de victoria / irrumpen en las montañas, / inundan los ríos, /estremezcan las ramas de los árboles. /Entonces, /iremos a despertar a nuestros muertos /con la vida que ellos nos legaron /y todos juntos cantaremos /mientras conciertos de pájaros /repiten nuestro mensaje /en todos /los confines /de América.

Llega el 19 de julio de 1979, día de la liberación y Gioconda vuelve a Managua a celebrar y continuar trabajando. *Patria libre 19 de julio de 1979* se titula su extenso poema que recoge multitud de sentimientos, la alegría, el júbilo, la tristeza por los caídos, sus muertos.

Extraño sentir este sol otra vez / y ver júbilo de las calles alborotadas de gente, /las banderas rojinegras por todas partes /y una nueva cara de la ciudad que despierta /con el humo

de las llantas quemadas /y las altas hileras de barricadas. /El viento me va dando en plena cara /donde circulan libres polvo y lágrimas, respiro hondo para convencerme de que no es un sueño, que allá está el Motastepe, el Momotombo, el lago, /que lo hicimos al fin, que lo logramos. /Tantos años creyendo esto contra viento y marea, creyendo que este día era posible, /aun después de saber la muerte de Ricardo, de Pedro, de /Carlos... /de tantos otros que nos arrancaron, /ojos que nos sacaron, /sin poder dejarnos nunca ciegos a este día que nos revienta hoy entre las manos. /Cuántas muertes se me agolpan en la garganta, /queridos muertos con los que alguna vez soñamos este sueño /y recuerdo sus caras, sus ojos, /la seguridad con que conocieron esta victoria, /la generosidad con que la construyeron, /ciertos de que esta hora feliz aguardaba en el futuro /y que por ella bien valía la pena morir. / Me duele como parto esta alegría, /me duele no poder despertarlos para que vengan a ver /este pueblo gigante saliendo de la noche, / con la cara tan fresca y la sonrisa tan encima de los labios, /como que la hubieran estado acumulando /y la soltaran en tropeles, de repente. / Hay miles de sonrisas saliendo de los cajones, /de las casas quemadas, de los adoquines, / sonrisas vestidas de colores como pedazos de sandía, / de melón o níspero /Yo siento que tengo que gozarme y regocijarme /como lo hubieran hecho mis hermanos dormidos, / gozarme con este triunfo tan

de ellos, /tan hijo de su carne y de su sangre /y en medio del bullicio de este día tan azul, /montada en el camión, /pasando entre las calles, en medio de las caras hermosas / de mi gente, /quisiera que me nacieran brazos para abrazarlos a todos /y decirles a todos que los quiero, /que la sangre nos ha hermanado con su vínculo doloroso, /que estamos juntos para aprender a hablar de nuevo, /a caminar de nuevo; / que en este futuro –herencia de muerte y de gemidos /sonarán estrepitosas descargas de martillo, /rafagazos de torno, / zumbidos de machete; /que estas serán las armas /para sacar luz a las cenizas, /cemento, casas, pan, a las cenizas; /que no desmayaremos, nunca nos rendiremos, /que sabremos como ellos /pensar en los días hermosos que verán otros ojos /y en esta borrachera de libertad / que invade las calles, mece los árboles, /sopla el humo de los incendios /que nos acompañen / tranquilos /felices /siempre vivos /nuestros muertos.

Gioconda había sido correo clandestino, viajado por Europa y América Latina haciendo campañas en pro de la lucha sandinista y para la recaudación de recursos económicos, ocupó importantes cargos en la dirigencia del FSLN y ahora, tras el triunfo de la Revolución, participaría en el gobierno revolucionario. En 1984 fue representante sandinista ante el Consejo Nacional de Partidos Políticos y vocera del FSLN en la campaña electoral de ese año. Pero tras un año de paz vino nuevamente la

guerra, la Contrarrevolución y la amenaza de una invasión norteamericana.

La guerra de la Contra duró de 1981 a 1990, la vida cotidiana se hizo cada vez más difícil... Se requería apelar a reservas heroicas de resistencia para no perder la fe, la alegría socavando, lenta, pero irremediadamente... Pero el problema más grave que trajo la guerra de la Contra y el enfrentamiento con Estados Unidos fue justamente que distorsionó todo el rumbo de la Revolución. A mí no me desilusionaba la Revolución, me desilusionaban sus dirigentes... Mis aspiraciones, mis ilusiones fantásticas de libertad, igualdad, fraternidad cada día se iban diluyendo, desvirtuando en medio de la guerra. Era a la gente más pobre a quienes la Revolución exigía los mayores sacrificios: la vida de sus hijos para empujar; que los obreros cedieran su derecho a la huelga; que se dieran cuenta de que no se podía aumentar el salario mínimo en un país en crisis... En los discursos de la dirección sandinista el pueblo era el protagonista de su historia, pero también quien pagaba los costos más altos en la defensa de un futuro que parecía no llegar nunca. En la carrera hacia los ríos de leche y miel de las promesas revolucionarias, se alzaban cada vez mayores obstáculos y se empobrecía aún más la pobreza.

Gioconda Belli deja todo cargo oficial en 1986 y se dedica a la escritura. En 1987 se casa con

Charles Castaldi, con quien tiene una hija, Adriana, y desde 1990 hasta 2013 vive sus dos vidas, entre Santa Mónica y Managua.

Su producción es fructífera, su vida profesional cambia su cotidianeidad, viajes, agentes literarios, lecturas, conferencias. La escritura de novelas le toma tiempo de reflexión, de investigación. En 1988, publica su primera novela, *La mujer habitada*, que en 1989 obtiene el Premio de los Bibliotecarios, Editores y Libreros de Alemania a la Novela Política del Año. Ese año recibe también el premio Anna Seghers. En 1987 publica «El taller de las mariposas», un cuento para niños que obtiene el premio Luchs (Lucha) del Semanario alemán *Die Zeiten* 1992.

En 1990 publica su segunda novela, *Sofía de los presagios*, y en 1996, *Waslala*, ambas traducidas a varios idiomas. En enero de 2001 aparece por editorial Plaza & Janés su libro *El país bajo mi piel*, memoria de sus años en el sandinismo que se publica también en Estados Unidos e Inglaterra. Su novela *El pergamino de la seducción* obtiene en 2005 el premio Pluma de Plata en la Feria del Libro de Bilbao. En 2008 publica otra novela, *El infinito en la palma de la mano*, premio Biblioteca Breve de Novela 2008 de Seix Barral y premio Sor Juana Inés de la Cruz de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. En 2010, *El país de las mujeres*, que habla de un país gobernado por mujeres. El libro fue titulado originalmente con el nombre de *Crónicas de la Izquierda Erótica*, basado en el

Partido de la Izquierda Erótica que, en la novela, es fundado por un grupo de mujeres en la ficticia Faguas y con el que llegan al poder. El nombre Partido de la Izquierda Erótica fue utilizado en Nicaragua en los años ochenta por un grupo de mujeres entre las que estaba Belli. Su novela *El intenso calor de la luna* fue presentada en agosto de 2014 en Latinoamérica, y en septiembre en España.

Pero Gioconda nunca dejó de escribir poesía. Entre 1982 y 1987 publicó los libros de poesía *Truenos y arco iris*, *Amor insurrecto* y *De la costilla de Eva*. En 1997, *Apogeo*. En 2002, *Mi íntima multitud*, que obtuvo el premio de Poesía Generación del 27. En 2006, con su poemario *Fuego soy apartado y espada puesta lejos*, ganó el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla. En 2013 publicó *En la avanzada juventud*.

Entre sus reconocimientos está también la Medalla de Reconocimiento del Teatro Nacional Rubén Darío por 25 años de labor cultural. En 2013 recibe la Orden de las Artes y las Letras en el grado de Caballero que otorga el Ministerio de Cultura de Francia. En 2014, el premio al Mérito Literario Internacional Andrés Sabella, y el mismo año el premio de Bellas Artes de Francia. Gioconda es miembro de la Academia Nicaragüense de la Lengua y de PEN Club Internacional.

Y aunque la autora ha descubierto que la vida puede ser múltiple –tener no una ni dos, sino muchas vidas a la vez– y que hay otro heroísmo, el de la vida cotidiana, quiero terminar esta presentación con su propia

reflexión sobre una parte de su vida:

¡Ah! Pero yo viví esa otra vida. Fui parte, artífice y testigo de la realización de grandes hazañas. Viví el embarazo y el parto de una criatura alumbrada por la carne y la sangre de todo un pueblo. Vi multitudes celebrar el fin de cuarenta y cinco años de dictadura. Experimenté las energías enormes que se desatan cuando uno se atreve a trascender el miedo, el instinto de supervivencia, por una meta que trasciende lo individual. Lloré mucho, pero reí mucho también. Supe de las alegrías de abandonar el yo y abrazar el nosotros. En estos días en que es tan fácil caer en el cinismo, descreer de todo, descartar los sueños antes de que tengan la oportunidad de crecer alas, escribo estas memorias en defensa de esa felicidad por la que la vida y hasta la muerte valen la pena.

Tengo más preguntas que respuestas Gioconda Belli

Vengo de una Nicaragua metida en un tiovivo en retroceso. La experiencia de vivir en una dictadura contra la cual me rebelé está volviendo a dibujarse sobre la tela de los paisajes de mi país. Un absurdo, ¿no?, pensar que el hombre que simbolizó una revolución se convierta en el doble del hombre que derrocó. Pero es lo que está pasando. El poder absoluto corrompe absolutamente y Ortega va a su tercer mandato consecutivo con un poder sin límites, sin ningún mecanismo de control o contrapeso. El Estado es él y su esposa, a quien acaba de nombrar candidata a vicepresidenta.

Yo empecé mi carrera como escritora haciendo un acto político: Al mismo tiempo que se publicaron mis primeros poemas en 1970, para escándalo de la sociedad conservadora de Managua, yo me uní al Frente Sandinista de Liberación Nacional, venciendo el terror que me daba la represión de la dictadura de Somoza.

Mi vida como poeta primero y novelista después no ha podido ni querido sustraerse a esa cierta sincronía que se impuso en mi existencia entre el accionar político y el compromiso literario. El poder tradicionalmente ha temido a los intelectuales, le ha creído irónicamente a Gramsci, quien atribuía a los intelectuales la reproducción ideológica en las sociedades. Los regímenes dictatoriales han solido apresar y callar esas voces que usan la poesía, la narrativa, la

música para transmitir una visión diferente de la que propone el poder. No necesito ahondar sobre esto aquí en Chile. Ustedes también lo han conocido de primera mano. Allí están las primeras manos; las de Víctor Jara para recordarlo.

MEMORIA SAGRADA

En mi tierno país menudo y desgarrado
el poder niega la razón de Heráclito
y anuncia con bombo y platillo
que es posible bañarse dos veces
en el mismo río.
¿Será que el pasado se repite?
¿Quién ha visto pasar de nuevo a los
muchachos?
¿A los fantasmas quietos cuyos nombres
mastican
las mandíbulas de los políticos?
¿Cuántos hemos visto salir de sus tumbas?
La estática, hermosa, memoria
—esa donde aún somos jóvenes
y donde la desilusión y el cinismo
aún no han cavado sus túneles ni desatado sus
trombas—
rehúye las manos ávidas
que intentan reinventarla deslavada,
cercenadas sus aristas,
convertida en papelillo de feria
en escenografía de la vanidad.
Tantas memorias sagradas
rehúsan someterse a la reescritura
y yacen en nuestro pecho amuralladas.
Sobre ellas se cierne la amenaza
de una monumental y desacertada
falsificación: las imágenes retocadas con
embrujo,
los retratos alterados en una sucesión
de contrasentidos.
Hábiles prestidigitadores
sacan nuevas significaciones de la manga,
hacen saltar conejos de sombreros de mago
y a escondidas, de noche, sueltan los zorros
que habrán de degollarlos.
Me pregunto si seremos un caso terminal de
desesperanza.
Los desabridos iguales que los ávidos
condenados a morir atenazados
por la retorcida espiral
de nuestra ingrata historia.
Veo las luces de Managua.
Titila mi pequeña ciudad
como un cofre de joyas:

rutilante botín
de los saqueadores de tumbas.

Fui miembro del Frente Sandinista de Nicaragua de 1979 a 1994. Renuncié por la negativa de Daniel Ortega a democratizarlo. Desde mi salida del sandinismo, he seguido activa de otras maneras, opinando y participando en diferentes cosas, como presidenta de PEN, Nicaragua. Carlos Fuentes decía en un ensayo que leí hace algún tiempo que los escritores y artistas latinoamericanos han estado y siguen estando vinculados a las políticas nacionales de sus países.

Pienso que el auge de esa vinculación se dio alrededor de las revoluciones. Las aspiraciones utópicas se prestaban para la presencia de los artistas y escritores en las luchas populares. Sería interesante estudiar cuántos escritores latinoamericanos influyeron con sus obras en el pensamiento, la difusión y hasta elaboración del discurso utópico y revolucionario en boga durante los setenta y ochenta.

La energía colectiva entonces era muy contagiosa y animó la literatura, la pintura y generó una música propia. Las revoluciones y los movimientos de izquierda crecieron y se manifestaron creando una cultura de masas muy rica, muy romántica en cuanto a sus ideales. Una juventud dispuesta a entregar la vida por la Patria, inspiró una época donde valores como la colectividad, la generosidad, la nobleza de espíritu, la autonegación en beneficio del gran ideal de la Patria y sus masas oprimidas, eran la aspiración y la medida de valor.

Alto se remontaron los ideales y los sueños. En lugares como Nicaragua, esos sueños desafiaron la textura escurridiza de las abstracciones y se convirtieron en realidades intoxicantes, transmitiendo la ilusión de la energía incansable de jóvenes resueltos a cambiar la realidad para bien. El contagio fue impresionante.

Yo viajé mucho a Europa, donde hubo un amplio movimiento de solidaridad con Nicaragua, y me conmueve cuando doy recitales en pequeños pueblos de Alemania, Austria, Italia, oír las preguntas que me hace el público sobre Nicaragua. A veces me parte el alma porque quisiera poder contestarles que todavía está viva esa Revolución que, en cantidad de casos, cambió para siempre la vida de quienes la experimentaron como cooperantes, periodistas, visitantes, etc.

Ahora que Nicaragua está en un oscuro retorno a lo que parece el pasado, recibo solicitudes

de gente que quiere que le explique cómo es posible que Daniel Ortega esté reviviendo el fantasma de la dictadura y la dinastía.

¿Cómo les explico algo que ni siquiera yo entiendo? ¿Cómo se explica uno esas transformaciones monstruosas?

Si eso me desconsuela y me desconcierta, lo que pasa en el resto del mundo no es menos extraño. Donald Trump cosechando el apoyo del sector medio-bajo en Estados Unidos; Inglaterra rompiendo con la Unión Europea con el voto de viejos atemorizados por el nuevo mundo de las migraciones; la terrible, interminable situación de violencia en el Oriente Medio; el surgimiento de la Inquisición personificada en las crueldades y matanzas del EI; el terrorismo en París, en Niza, en Nigeria, en Turquía, en Bangladesh; Erdogan y sus miles de presos tras el golpe; Dilma Rousseff acusada de corrupción por los más corruptos políticos de Brasil; Maduro despidiendo a empleados del Estado que hayan firmado el revocatorio..., suspendiendo arbitrariamente el pago de salarios a los diputados opositores; lo que pasa en México, en Honduras, las crueldades de Putin, las restricciones en la libertad de expresión de los chinos, las pruebas nucleares de Corea del Norte... la lista es extensa y en estos tiempos la conocemos todos.

Vemos estas realidades constantemente en los medios y redes sociales, en cualquier plataforma digital. Las vemos y les pasamos por encima. A veces algo nos detiene: el niño sirio, tan serio, tan triste, tan conmovedor, nos hará compadecernos un instante. Pero escapamos porque sabemos que si profundizáramos no podríamos movernos de abrumados. Y es que yo creo que uno sólo puede procesar el horror de lo que hacemos unos seres humanos contra otros, cuando pensamos que podemos cambiarlo, que nos es dado cambiar esas realidades distorsionadas.

Paradójicamente, en estos tiempos en que quizás haría falta el debate intelectual, la acción del arte sobre el pensamiento colectivo, yo encuentro que el papel de los intelectuales, de los artistas se ve cada vez más tirado al mundo del espectáculo y del consumo. Diríase que la relevancia del arte, hasta de la literatura, es cosa del pasado, que ha perdido su capacidad de movilizar o cuestionar a la sociedad.

Este mundo es otro y el espectáculo es otro.

Yo no sé si es que los problemas, a medida que se ha incrementado la población del mundo, se

han vuelto inmanejables; o es que la tecnología ha sido determinante en permitir la ilusión de colectividad, al tiempo que nos aísla a los unos de los otros. Para mí los avances tecnológicos de los últimos veinte años han sido como la broma de un Dios juguetón que tiró la Manzana del Árbol del Conocimiento en medio de la Torre de Babel.

Pienso que este asunto del mundo digital es la nueva frontera que debemos traspasar todos. Y también pienso que plantea no pocos retos.

Les diré con poesía lo que pensé al arribo del año 2000.

LA ESCRITORA DE CARA AL MILENIO

Al final del año dos mil
una reflexión necesaria
sobre lo que se va y lo que viene.
Arrastrando largas túnicas
añejadas con el polvo de las cosas pasadas,
mil años se alejan.

Mil años más: blanco rebaño de ovejas
impredecibles,
vienen balando sus interrogantes.
Preguntan si intuyo los signos
que alumbrarán su existencia;
si puedo adivinar la huella leve que dejará mi voz
en la colina
donde se arremolinan los augurios,
los ecos que permanecerán en el ancho granero
donde se guarda el viento
cuando calla.

A menudo me embosca la tristeza de imaginar
un mundo árido. La viva voz cediendo ante la
cacofonía de digitales
impulsos eléctricos. No puedo evadir la pregunta
de si la mirada conservará su oficio
de ver la lluvia destiñendo la tarde sobre las
paredes,
deslavándola en rosa y amarillo.
Me aterra la idea del ojo sin más paisaje que el
cuadro de luz de una pantalla omnipresente.

Temo que las ovejas de este rebaño de años que
se acerca
traigan en sus pequeños cuerpos rollizos
la escabrosa posibilidad de transmutarse en alu-
minio, acero inoxidable.
Imagino mi horror de pastora apacible
cuando descubra la llave de metal, la cuerda,

el sonido de engranajes sustituyendo el aleteo
rítmico del corazón.

Me aterra la idea de años sin alma;
años en que el tiempo sea más importante
que el hombre y la mujer dentro del tiempo.
Sufro ante la posibilidad de que caiga el olvido
sobre la calidez sencillade las pequeñas felicida-
des cotidianas.

Que se pierda en el deslumbre de la máquina
la insuperable dulzura de la piel,
el mínimo y perfecto cosmos
transmitiendo sin más programa que el de la
sangre en las venas,
el universo del amor, la furia,
la soledad buscando quien la libere del silencio.

Pero ¿cómo evitar la seducción de la electricidad,
la superconductividad,
las infinitas circunvalaciones de un
microprocesador?

Me tienta el zumbido erótico del espacio
cibernético.

La promesa de expansión, el plausible don de la
ubicuidad, la naciente orgía
del conocimiento, el laberinto de infinitas rami-
ficaciones donde otras mentes
se interconecten con la mía.

Combinarme, compartirme, ser pura energía,
calentar con mi pasión de animal de pelos largos
el frío metal de circuitos intrincados. Ponerle
música de cumbia o merengue, movimientos de
caderas a los bytes –mordiscos minúsculos en
los que viaja la palabra. Abrir dentro del espacio
virtual puertas insospechadas por donde se cuele
la esperanza. Por donde penetren los ruidos del
hombre y la mujer martillando el yunque del
mundo. Impulsos eléctricos por donde viaje la
alegre promesa de un cielo en la tierra.

¿Cambiará mi oficio ese cuadrilátero celeste que
brilla sobre mi mesa de trabajo?

¿O será a mí a quien corresponda inspirar re-
beliones cuando mis palabras agiten alas en
habitaciones distantes y el ordenador huela a
canela y transmita lirios,
mientras baten a rebato los cursores como pe-
queños ecos del corazón?

¿Seré cibernauta en una era de exploraciones
donde se develen los territorios amplios de la
conciencia,

las infinitas combinaciones de lóbulos y parietales interactuando?

¿Asistiré a la danza impredecible de millones de mentes reflejándose entre sí, expandiéndose y volviéndose a reflejar. Una infinita cantidad de neuronas estimulando, acariciándose, haciéndose el amor? Comunidades convocadas con el leve pulsar de una tecla cohabitando en el espacio común de una misma inteligencia. Los barcos en la niebla del ciberespacio sonando sirenas de navegantes. La sigilosa desaparición de cercos y alambradas. La palabra como principio vital. ¿Los números su alimento primigenio?

¿No será acaso nuestro sino el de implantar la armonía en esas regiones transparentes abandonadas a la casualidad o a la sagacidad de adelantados mercaderes? ¿Ganarle terreno al cinismo y la ironía que niega al Verbo su carnalidad, su olor a magnolias. Que intenta separar el heliotropo de su sobrecogedora fragancia nocturna? ¿No estaremos llamados a afirmar la redondez del cuerpo o la manzana en un mundo de fisonomías esquivas, de rostros intercambiables de culturas que amenazan con perder sus bordes, derretirse, terminar al fondo del perol oxidadas o convertidas en hollín?

La curva de mi imaginación vislumbra prados donde corrientes eléctricas evoquen en mi piel el placer de una inteligencia multitudinaria acoplada a las terminales y puertos de mi cuerpo.

Eva irredenta no vacilo en arrancarle al oscuro árbol del conocimiento esta nueva manzana lustrosa e impredecible. Para morderla. Para dejar que me corra su jugo entre los dientes. Y entregarme a la «kibernitis» ese suave bamboleo del remero corrigiendo el rumbo, de donde nos viene «cibernética» la máquina moviéndose entre el uno o el cero. Aspiro el zumo híbrido de la fruta prohibida que se ofrece a la ávida ciudad de mi intelecto. Me deleito en el placer digital,

en el tacto que palpa y descifra el ritmo de un orgasmo matemático.

Navegando por los vastos espacios interconectados
Afirmaré sobre el teclado la nostalgia por las quimeras
y la irrenunciable permanencia de los gozos esenciales:
El rosa oscuro de los cuerpos. Su fusión nuclear gestando el Universo.
La eternidad de los columpios en los parques.
La urgencia de llorar ante el dolor ajeno.

Así daré testimonio de la raíz.
Me alzaré hacia nuevos Universos
llevando en los labios el sabor áspero de la Tierra madre nuestra en medio de los electrones, única placenta insustituible.

Como ven, no tengo una visión negativa de la tecnología... «me tienta el zumbido del espacio cibernético» pero siento que, como especie, nos hemos adentrado junto con la globalización en una era que demanda que nos la tomemos en serio. Lo que me preocupa sobre todo es eso, que esas inmensas posibilidades no nos las tomemos en serio. O que nos enamoren de tal forma, que perdamos la perspectiva de que hay un bien común y un futuro común que están en juego.

Ha sido bien interesante, por ejemplo, ver lo que pasó en Egipto, en Túnez, en cierta medida en la terrible situación de hoy en Siria o el desorden anárquico de Libia. Las redes sociales jugaron un papel revolucionario indiscutible, pero si bien lograron reunir a la gente y crear una movilización de millones, la falta de una estructura organizativa sobre el territorio —una fuerza de carne y hueso— preparada para llevar a cabo los cambios provocados por la rapidez con que cundió la agitación, esas fuerzas progresistas acabaron siendo acaparadas y aprovechadas por quienes sí tenían estructuras para capitalizar el esfuerzo. La hermandad musulmana en Egipto primero, el Ejército después, el EI, fueron paradójicamente los que se beneficiaron.

¿Cuál es la moraleja? Que la idea no crea el mundo; que el mundo es material y no puede haber un mejor mundo hecho desde una red social o una computadora; hay que ensuciarse los zapatos.

Este «ensuciarse los zapatos» implica no perder los vínculos ni dejar de lado el elemento

humano del asunto; la carne y el hueso del cuerpo de hombres y mujeres.

Pero la guerra por las mentes que se está librando actualmente es muy dispersa y tremendamente sofisticada. Por un lado, el protagonismo que nos permiten las redes sociales es intoxicante. También los sortilegios. Miren, yo empecé mi Facebook y acepté a cualquiera que me pedía amistad porque pensé que sería un instrumento para comunicarme con mis lectores. Pues ahora tengo cinco mil amigos. Ya no hay lugar para más. Facebook le dice a quien lo intenta que ya no tengo lugar. Rechaza las amistades en mi nombre, lo que me deja mal parada porque parece que soy yo la pesada. Tuve que hacer una página pública. Pero de la mayoría de todos esos «amigos» no tengo muchas nociones. Ahora veo sus enfermedades, sus alegrías, la muerte de un deudo, el bautizo o parto de un hijo. Pero la lejanía de mi vida en relación con la de ellos no ha disminuido. Sin embargo, me es fácil convocarlos, invitarlos a mis recitales. O sea, hay una comunicación efectiva para ciertas cosas. Para mi función política es útil; yo puedo difundir mi pensamiento. El problema es que mis amigos suelen estar de acuerdo conmigo. Ese sector que alcanzamos en las redes sociales es un sector, usualmente, de pares. Cuando se presenta alguien que disiente, se desata una catarata de comentarios. Hay un artículo muy bueno que apareció, creo que en el *New Yorker*, sobre este asunto. Estamos dejando de leer opiniones contrarias a las nuestras y está creciendo el nivel de intolerancia.

Yo la verdad es que veo y percibo cantidades de personas en el mundo intentando ver qué partido le sacan a internet, a las redes sociales. Hay un interés mercantil que ya nos ha analizado y catalogado y por otro lado hay un interés de promocionar ideas, trabajos, hacerse autopropaganda, elevar los perfiles de ciertas celebridades para volverlas omnipresentes, como las Kardashian, por ejemplo.

También hay un interés cultural: Guttenberg, el Instituto Cervantes, Wikipedia, los museos que ponen sus colecciones en línea, las bibliotecas con accesos abiertos... Para mí como novelista ha sido fabuloso... investigación, ficciones sobre ficciones...

Pero yo pienso lo siguiente: si los libros antes podían cambiarnos la vida; ¿por qué hay tanta tendencia a la trivialidad en el ciberespacio?

¿Por qué estamos dedicados sobre todo al oficio narcisista de contemplarnos y pregonar nuestros logros y desgracias? ¿Qué parte de nosotros está interviniendo en ese placer que causa la gratificación inmediata? ¿Es nuestra parte reflexiva, capaz de crecer? ¿O es nuestra malnutrida necesidad de reconocimiento la que está obteniendo una súper-dosis de satisfacción en una suerte de juego que se retroalimenta constantemente?

Decía hace un rato que los intelectuales, los escritores, han dejado de generar interés. No es totalmente cierto porque tienen muchos seguidores. Salman Rushdie tiene un millón veintitrés; Vargas Llosa tiene más de seis millones; Isabel Allende, ciento veinte mil; Alice Munro, más de tres mil; Haruki Murakami, 167 mil; Rosa Montero, 82 mil. Yo voy por los 63 mil. Es obvio que hay un espacio. Pero pienso que la mayoría de nosotros, mientras otros van conformando la internet a su gusto, estamos aún en la etapa de jugar, sin saber qué uso darle que no sea para amistad o para hacer una cierta promoción de nuestros libros.

Yo pienso que si hay una zona del mundo que tenga la capacidad, las elites ilustradas jóvenes y las aspiraciones éticas de un mundo más justo y equilibrado, ese lugar aún es América Latina. Todavía grandes sectores no tienen acceso a las redes, todavía se lee. Por lo mismo, estamos aún dotados de inquietudes que ya en otras partes han dejado de ser relevantes.

¿Cómo ocupar estos espacios? ¿Qué pueden hacer los escritores, los intelectuales, cada uno de nosotros?

Porque el mundo sigue estando necesitado de horizontes visionarios. La complejidad que vivimos no puede ser la razón de que triunfe el desconcierto y la impotencia que nos encierra en nuestros pequeños mundos. Yo soy de izquierda, pero me resisto a pensar que el pensamiento de izquierda quede reducido o transformado en el socialismo del siglo XXI de un Ortega o un Maduro, que aceptan el capitalismo pero imponen el totalitarismo político.

No tengo la respuesta a este desafío, pero tengo la imaginación para provocar visiones.

Pienso que esa es mi responsabilidad como creadora. Esa y la de incitar, cuestionar, no conformarme nunca.

Y termino con este poema.

CONTRA TODA ESPERANZA

En estos días
en que el mundo temiendo la entropía
se dobla sobre sí mismo,
es cada vez más ardua la tarea
de pregonar anuncios optimistas.

No hay evidencias que soporten
la esperanza de vientos
enrumbándonos hacia ignotos continentes ple-
nos de verdor
o de palabras que acierten y nos expliquen los
mutuos agravios.
Al contrario: el tiempo acumula pruebas contra
las posibilidades del equilibrio.

Hay cientos de seres pereciendo
mientras otros asisten impávidos a sus agonías
como espectadores en mullidas butacas
–pulsando botones–Una sociedad de *voyeurs*
bendice su abundanciaentreteniéndose con la
violencia ajena o con la apología obsesiva de la
propia.
Los muchachitos en el centro comercial
disparan y acumulan puntos destruyendo ene-
migos imaginarios.
Técnicas sofisticadas recrean masacres en salas
de cine
de innumerables pantallas.

En medio de la avidez
hombres y mujeres resuelven la certidumbre de
su muerte inevitable
dando la espalda al destino común,
aferrándose a una minúscula y transitoria
felicidad.

Llueven los hombrecitos con los paraguas,
como en el cuadro de Magritte.
Cada quien tapándose como puede del sol
abrasador
Cada quien imaginando que sobrevive
y que está de más soñar en voz alta.

Poeta dentro de mi soledad. Testiga de este
mundo soez, me arrastro
con mis alas pesadas hacia la cumbre desde
donde me lanzaré
como Ícaro, una y otra vez,
porque quizás
porque tal vez
porque no me resigno.

Buitrago



**Se cancela,
caballero**

**Presentación de
Gonzalo Martínez**

Estoy halagado y sorprendido a la vez. Hace un mes recibí una conceptuosa carta pidiendo que presentara al próximo invitado a la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño. La verdad es que además me sentí intimidado por la solemnidad del espacio universitario, sobre todo porque esto suponía que yo era un experto, alguien capaz de hablar con profundo conocimiento de la obra de Jairo Buitrago. Aquí ha habido una confusión: yo no soy experto en la obra de Jairo. Soy su amigo, lo que es definitivamente muy distinto. Es más, me hice amigo de él antes de saber quién era. No tenía idea de su importancia en las letras y la ilustración latinoamericana, y no me enteré de la envergadura de su obra hasta entrada nuestra amistad. No me malinterpreten por

favor. No les puedo ofrecer lo que corresponde a un experto: objetividad, análisis metódico, erudición organizada. Lo conozco como quien conoce a un amigo, por lo tanto hablaré desde la experiencia guiada por el accidente y el cariño y la arbitrariedad que rige todas las relaciones humanas.

Lo conocí durante la Feria del Libro de Guadalajara del 2012. Una noche mientras cenábamos, nuestro mutuo amigo Esteban Cabezas lo invitó a nuestra mesa. No sé exactamente cómo comenzó la conversación pero sí sé muy bien en qué terminó. Hablamos de aquellas películas cuyos diálogos nos sabemos de memoria. El dibujante de historietas Gabriel Rodríguez decía que él y toda su familia se saben todos los diálogos de las tres películas de *Volver al futuro*, a

lo que Jairo retrucó que en su familia se sabían los diálogos de la película mexicana de 1972, *Mecánica nacional*. Un papel de esa película, interpretado en forma muy especial por Jairo, hizo que esa velada fuese inolvidable: «Espere, amigo, no me la miente, que la traigo aquí en cuerpo presente». De ahí a recordar y alabar a los genios del doblaje mexicanos hubo un paso.

Nos volvimos a encontrar durante la Feria del Libro Infantil y Juvenil de Santiago el año 2013. Nuevamente, fue Esteban Cabezas el responsable. Fuimos a almorzar locos a un restaurante cercano y volvimos cada uno a lo suyo, a nuestras correspondientes actividades en la feria.

Durante esa visita, se quedó a alojar en mi casa por un corto tiempo. Yo vivo en el centro y hago una vida muy de barrio y él me acompañó a todas partes: a comprar pan y volver comiendo marraqueta calentita de la bolsa. A recorrer las innumerables galerías comerciales del centro de Santiago. A comer empanadas de queso a El Rápido, celeridad y displicencia que impresionó de grado sumo a nuestro amigo. A comer completos al Dominó, lomitos a la Fuente Alemana y gordas completas al Bierstube. Fuimos también al mercado persa a mirar cachureos y buscar revistas antiguas y, por supuesto, a comer comida tailandesa. Y a una de las esquinas del Club Hípico a tomar mote con huesillo.

Como podrán suponer durante estas idas y venidas aprovechamos de conversar de

todo. Me encantaba escuchar sus observaciones acerca de nuestra habla: «Te encuentro guatón», me dijo una vez, muy divertido de explicar que esa expresión no significa nada fuera de Chile. Sonreía pícaramente cada vez que escuchaba la expresión «caballero». «¿Qué se va a servir, caballero?», «¿se cancela, caballero?». Tal era su entusiasmo que adivinaba cuando iba a aparecer la bendita expresión y hacía la mímica a espaldas de las personas cuando la decían: «caballero».

Siempre se mostró curioso de saber de qué tipo de pájaro se hablaba cuando se pedía una «cazuela de ave» y el por qué usábamos ese tan genérico «cazuela de vacuno». Se sorprendió mucho al saber que el concepto de «bebida» no incluye el agua.

Hay ciertas amistades que te hacen mirarte de una manera distinta. Soy dibujante de historietas y en mi proceso creativo hago un esfuerzo muy grande por recoger elementos de mi propia cultura y ser lo más honesto posible con ellos. Cuando alguien visita tu país y te hace ver muchas características culturales propias que te eran inadvertidas y que están llenas de encanto, de brillo, de «chispeza», no queda sino fascinarte con el territorio que se te abre y agradecer a ese amigo que abrió la puerta.

Como dije antes, no soy experto en la obra de Jairo Buitrago pero intuyo que sus libros provocan en sus lectores el mismo efecto que su amistad provocó en mí. La posibilidad amorosa de verte, de reflejarte, de recordarte, de reencontrarte.

El autor de libros álbum permite que la contemplación coexista con sus frases

Jairo Buitrago

Quiero agradecer que en una cátedra como esta se considere un espacio para la literatura dirigida a los niños. Vengo de un país sin una herencia gráfica notable y con una historia del libro ilustrado para niños dispersa y fragmentada, aunque interesante y rica en matices y contrastes. Igual que casi todo en mi país, salvo la violencia, que sí ha sido constante y endémica. Tema que, como verán más adelante, ha permeado gran parte de mi obra.

Voy a iniciar explicando ciertas características que me interesan de los libros ilustrados y por qué me parece fundamental que sea un género editorial, un formato nacido directamente para los lectores más pequeños y cuyos valores intrínsecos me hacen pensar en un oasis de libertad creadora que no tiene igual en el saturado mercado de los libros infantiles.

El libro álbum introduce nuevas perspectivas y registros de expresión; aprovecha la expresividad que posibilita la narrativa basada en la yuxtaposición de imágenes, así como la dinámica de los decorados múltiples con desglosamiento de imágenes. El álbum, además de configurar estas imágenes para que dialoguen, contrapongan o complementen un texto, ofrece un tipo de lectura diferente. Se erige pues como un género construido exclusivamente para la niñez, dejando que el cómic conquiste nuevas plazas de lectores de mayor edad. Esto nos lleva de nuevo a pensar en la premisa de Perry Nodelman que

asegura que el libro álbum fue creado exclusivamente para el lector infantil, y que a la vez remite a los cambios de públicos que generan estas literaturas de la imagen: «Pese a las necesidades recientes de un público adulto cada vez más numeroso que pide libros más sofisticados, el libro álbum permanece firmemente conectado a la idea de que su lector implícito es un niño».

El libro álbum o *Picture Book*, como se conoce en los países anglosajones, navega entonces cómodamente, sin ataduras previas que le remitan a la literatura adulta, porque ya los primeros ejemplos de textos con ilustraciones realizados en Alemania o en países escandinavos son esfuerzos didácticos hechos directamente para los chicos; obras que buscan introducirlos en los misterios del mundo, en la religión e incluso en los principios del razonamiento de la era de la Ilustración. Eran, en sí mismos, textos educativos y a la vez recreativos, creados pensando definitivamente en los niños y en su formación. Así lo anota Nina Christensen, directora del Centro de Literatura Infantil de Copenhague, al analizar el significado y la sensibilidad en la literatura infantil del siglo XVIII:

(...) en un contexto germano en la segunda mitad del siglo XVIII, los escritores y educadores proponían que no hubiera división entre los textos educativos y los recreativos, y planteaban la disolución de esta oposición: «Las obras deben ser a la vez textos educativos para las escuelas, libros de texto y de recreación para la lectura en privado».

Vale decir que estas premisas continúan vigentes en muchas manifestaciones de la literatura infantil contemporánea, y que por años los libros ilustrados han preservado el uso de imágenes para procurar que el lector aprenda a «leer» las representaciones visuales de un objeto. Progresivamente, el uso de lo pictórico evoluciona a la par con las temáticas, forjando al álbum como objeto cultural único y acaso irreplicable; deponiendo al texto verbal y garantizando que su aporte se nutra de otras fuentes como el cine, la plástica y, por supuesto, su compañero de viaje: el cómic.

El cambio de valores que trajo consigo el siglo XX se refleja igualmente en las temáticas, ya no dominadas por el uso didáctico o por el lema «noble y provechoso pasatiempo» de hace tres siglos. A partir de entonces se relativiza

cualquier actitud paternalista y ejemplarizadora, desafiando criterios de conducta social o incluso de autoritarismo. De esta manera, se da un alejamiento de la directriz tendenciosa de determinar patrones a favor de la creación individual y, por qué no decirlo, de la creación literaria. Del «neorromanticismo» de la posguerra pasamos a una era no solo de cambio en los valores de la antigua sociedad («la imaginación al poder» de mayo del 68), sino de un cambio gráfico más pictórico y expresivo.

Autores consagrados como Maurice Sendak, Leo Lionni, Tomi Ungerer o Kveta Pacovska han contribuido a forjar un lenguaje por medio de propuestas de innovación plástica y temática. Ellos construyeron sus obras alrededor del ingenio, la poesía o la intertextualidad, como herederos no proclamados del humor de Lewis Carroll, el *Nonsense* de Edward Lear o la sencillez trasgresora de aquellos autores que escribieron e ilustraron sus obras antes del boom editorial que supondría el libro álbum. Estos últimos lograron un ejercicio personalísimo en ambos lenguajes, evidenciando un desprendimiento eficaz de la discursividad y la monotonía; se trata de autores como André François (*Lágrimas de cocodrilo*), Reiner Zimnik (*El pequeño tigre y los gángsters*) y, claro está, Janosch.

Ha pasado más de siglo y medio desde la interesante propuesta gráfica que significó *Der Struwwelpeter* –conocido en español como *Pedro Melenas*–, uno de los clásicos entre los libros ilustrados didácticos, escrito en 1844 por el doctor Heinrich Hoffmann, cuya premisa «el niño sólo comprende y concibe lo que ve» permitió dar a luz un libro delirante, de ilustraciones turbadoras y modernas. Hemos visto de qué manera las imágenes fueron utilizadas pensando altruistamente en la diseminación de ideas (como el *Nuevo abecedario*, de Karl P. Moritz, ilustrado por Peter Haas en 1794) hasta llegar al libro álbum contemporáneo, que debe su existencia a muchas etapas creativas previas, pero también a los aportes de los modelos de libros para niños de los antiguos países socialistas de Europa y los realizados en los años treinta por dos autores franceses: Paul Faucher, quien concibió e ilustró sus *Les Albums du Père Castor* bajo los supuestos de la didáctica, y Jean de Brunhoff, autor de la serie *Babar el elefante*.

Han pasado muchos años también desde que los cómics de la Edad de Oro eran las lecturas

favoritas de los chicos. Hoy en día los libros álbum pertenecen a su mundo por derecho propio, tras una evolución compleja que con el correr del tiempo se liga o se desprende de lo didáctico. Propenso como género a convertirse en un elemento decorativo, y tentado a volverse un frenético laboratorio de búsquedas e innovaciones gráficas, el libro álbum es a la vez una forma de literatura exigente, profunda y poética capaz de manejar en la interdependencia de imagen y palabra su propia soberanía. A pesar de cierta banalización, estas obras siguen siendo libros, continúan siendo literatura exigente y comprometida con el lector.

Hay un trabajo constante en el cuidado de la palabra escrita, porque no estamos hablando de un simple libro de imágenes. El escritor de textos de álbum sabe renunciar, cortar, editar, permitir que el espacio para la contemplación coexista con sus frases.

En 1963 se publica *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak, obra fundamental en la historia del libro álbum, además de una maravillosa exploración psicoanalítica del espíritu infantil. En esta misma década el cómic ha dejado de ser una lectura exclusivamente infantil e incluso familiar, y ha empezado a desarrollar consistencia suficiente para abordar las más variadas temáticas: la ciencia ficción, la aventura, el policiaco, el melodrama... Como forma de arte popular, el cómic no puede clasificarse con precisión, pues presenta modalidades narrativas diversas para jóvenes, niños o adultos.

Es en los sesenta cuando algunos autores proponen dar un estatus literario al cómic, y sin duda van a lograrlo, como ocurre con las obras disímiles y realizadas en diferentes países de Hugo Pratt, Guido Crepax o Jean-Claude Forest. El cómic abre la puerta al tema adulto y a la vez a los estudios académicos serios a su alrededor. Por otro lado, y casi al mismo tiempo, el lenguaje de la narrativa con imágenes –incluyendo los cada vez más posicionados libros ilustrados para niños– prosigue su evolución como un género propio y autónomo, producido para lectores determinados, ya identificados. Así pues, ambos géneros seguirán teniendo en común su apuesta por una narración que utiliza dos códigos; no obstante, con el tiempo, sus caminos se bifurcarán.

Esto se corrobora en la escasa existencia de títulos específicamente adultos que se han publicado

(la adaptación de *Drácula* de Bram Stoker por el ilustrador mendocino Luis Scafati o *Animal* del chileno Daniel Blanco Pantoja), o álbumes posmodernos, o aquellos libros para niños que sorpresivamente han adoptado lectores adultos —como *La isla*, de Armin Greder, o *El pato y la muerte*, de Wolf Erlbruch—, frente a los miles de títulos que conforman colecciones y fondos editoriales infantiles. Por otro lado, el cómic, ganando su mayoría de edad (como lo hizo hace muchas décadas el cine, referente ineludible de ambos géneros), va marginando lo que se hace específicamente para niños; las *Kid strips* se vuelven asunto de nostalgia y se extraña en la actualidad la historieta infantil. Algunos álbumes recientes, como el exitoso *Emigrantes* (2007), de Shaun Tan, toma prestadas las convenciones del lenguaje de los cómics para construir su narración gráfica permeada a un sinfín de lecturas, transformando su propuesta de libro álbum en una obra maestra del noveno arte.

Los temas

Es posible, tal vez, en los libros ilustrados hacer un paneo de la diversidad del mundo; en esa medida, como ocurre en muchos de mis libros, desde la escuela mostrar el enorme cúmulo de diferencias entre unos y otros, con sus formas de belleza, potencialidades, sueños o pesadillas, expresiones y la posibilidad de construir relación entre todos; evocar la persistencia, las relaciones incluyentes, la comunicación abierta y cómo la gente se las arregla para vivir en pueblos diversos, étnicos de un país que se mueve en los centros de acuerdo a las dinámicas de vida de la sociedad mayoritaria. Así mismo, las minorías son casi invisibles, pero con sueños y con la certeza de la lucha por no dejarse ganar por el paso del tiempo.

La esperanza es muy dicente, es un eje perpendicular en mi obra, aparece como una dualidad que se mueve en los colores variantes que acompañan las ciudades grises y a sus transeúntes cíclicos, inmersos en el devenir por el cual los niños y las niñas no quieren dejarse atrapar. En mi trabajo como escritor de libros para niños se asoman desde todos los rincones un sinfín de espíritus indomables, que afrontaron sin cargas estorbosas el ejercicio de la imaginación a nivel literario y a nivel visual, y no siempre ejercieron su oficio dentro del ámbito infantil. Son claros, entonces los guiños adultos dentro de estas historias, y son a mi modo de ver a veces

necesarios para cohesionar argumentalmente las ideas. No obstante, la imaginación pura no basta para desarrollar una historia que interese a los niños, que pueden distraerse con facilidad y son lectores ajenos a los estereotipos. Se trata, entonces, de una búsqueda artística constante que requiere conjugar lo gráfico y la palabra, no en su justa medida sino en una constante disposición a experimentar. Hay pocas páginas en el álbum para crear un personaje verosímil, convincente y una atmósfera que haga parte activa del argumento. No tenemos el tiempo ni el volumen de la novela gráfica, ni menos del libro ilustrado más convencional.

Esta búsqueda formal y estética requiere de una conjunción de puntos de vista: la del autor que muchas veces es también el ilustrador, la del diseñador y por supuesto la voz del editor. Un trabajo amalgamador aparentemente alejado del solitario oficio de escribir, que se me antoja tan similar a una empresa de hacer una película. Enfrentar estas realidades crueles del trabajo editorial puede sacarlo bruscamente del mundo de la ensoñación imaginativa, pero ellas son, creo, el núcleo de una primera dificultad.

Los diversos lenguajes implicados en un libro álbum, donde las imágenes tengan el mismo o incluso mayor valor, en ciertos casos, que las palabras y no un texto con ilustraciones que o acompañen, se insubordinan constantemente, y a mi juicio, no deberían organizarse. Esta aparente contradicción requiere de un gran esfuerzo imaginativo para crear una totalidad integral, un libro que sea al mismo tiempo armónico y coherente pero visualmente innovador. Todo esto, sin perder la naturalidad a los ojos de un chico inquieto que se abandone desinteresadamente al placer estético de descubrir la palabra y la imagen, al simple juego de pasar y pasar las páginas.

En mis libros hay viajes y desplazamientos como en la vida. De niño leía historias donde un viaje forzado, un naufragio, una búsqueda física y espiritual procuraba la madurez y el crecimiento de los personajes. Las dificultades de este crecimiento reflejan las dificultades por entender las reglas de la vida, o de sondear su sentido.

Viajando hasta mi casa en México, atravieso la larga y deprimente autopista mexiquense, bordeando las interminables líneas férreas. Sin saberlo, luego de muchos viajes de ida y vuelta, puedo ver a los migrantes que vienen de Centroamérica, a bordo de «La Bestia», el mítico y

temido tren que atraviesa el país desde el sur. Y entonces a partir del descubrimiento, mis viajes semanales entre la ciudad y sus suburbios cobran otro sentido y el paisaje ya no es el mismo. Los migrantes están ahí a unos metros, muchos de ellos son niños que viajan solos, sin familia. El paisaje no es amable, la situación como podemos imaginar es tensa y peligrosa. Yo lo que puedo captar desde mi situación de simple observador son solo resquicios, instantes.

Así nace mi álbum ilustrado *Dos conejos blancos* publicado originalmente en inglés (*Two White Rabbits*) por Groundwood Books. Allí develo el trasfondo del viaje, pero no me detengo en un análisis de la situación social, me interesa la actitud del personaje frente a su realidad marcada inevitablemente por la política, concentrando la narración en la relación padre-hija, una pequeña familia con dificultades como cualquier otra, maximizadas por la situación límite, pero con los espacios serenos e íntimos que marcan el ritmo del viaje y del relato. Cada uno de mis libros es entonces un instante del viaje, una parte del todo que funciona independientemente dentro de una vida.

Eloísa y los bichos es el viaje del migrante también, pero no es un espacio geográfico reconocible. El recorrido urbano de algunas calles de la niña y el león de *Camino a casa* es un viaje épico, con los mismos descubrimientos y decepciones de un camino más largo. La distancia a veces no importa, como ocurre en el álbum *Casi todos los días*, donde los fuertes contrastes de la vida diaria aparecen cruzando apenas la calle o en casa del abuelo.

Los instantes son importantes para mí, aprovechar el corto espacio de un álbum ilustrado requiere construir personajes convincentes en pocas páginas, apenas treinta y dos o cuarenta o acaso menos. No obstante la aparente seriedad de los temas (que en los medios académicos catalogan como «difíciles»), estos ejemplos se rigen por lo mismo: he buscado en los libros para niños espejos que reflejen su universo y no espejismos. Cuando inicié mi trabajo en la literatura, y especialmente en los libros con imágenes, tuve a mi lado a un ilustrador talentoso que contaba con la experiencia que yo no tenía. Lo que reflejaba Rafael Yockteng en sus trazos particulares era precisamente un mundo propio. Además, sus dibujos estaban hechos (y esto a veces choca con los estilos vanguardistas

de muchos álbumes actuales) con una técnica correcta, depurada y realmente muy amable con los lectores más jóvenes. Pero lo más importante, al hermanar su trabajo con mis textos, los encontré capaces de concentrar en ellos lo genuino de la espontaneidad.

Alguna vez afirmé —en mi primera vez en Chile presentando *Camino a casa*, un libro muy importante para este país tan querido para mí y que cito porque considero que resume de alguna manera el estado de las cosas al abordar temas, tratamientos y líneas argumentales en mi trabajo—: Mis libros pueden ser interpretados como una alegoría política, pero también tienen una lectura intimista. Este libro ilustrado es una historia emotiva, que no elude la fantasía, pero que tampoco renuncia a mostrar realidades a los niños. Muchas de mis temáticas pueden pensarse adultas: la nostalgia, la crítica social, el mismo marco social en el que pongo a vivir a mis personajes. Son guiños adultos, porque son ellos los que compran los libros y porque yo también soy adulto. (Marín, Graciela, *Jairo Buitrago, autor infantil: «Mis libros son alegorías políticas»*, *La Tercera*, 2012, 61.)

No obstante esto, cada libro busca una liberación como autor de los lastres impuestos por un mundo regido por gente grande. Esta es una de las paradojas constantes en este oficio. También por supuesto asumo el impacto directo en la vida cotidiana de los niños de la convulsa historia política que los rodea, con total intención, como en *Un diamante en el fondo de la tierra*, publicado en Chile bajo el sello Amanuta, que recorre el drama del exilio político durante la dictadura. Genero entonces una lectura particular del trauma histórico y una historia familiar. Este relato no pretende ser estereotipadamente infantil en ningún caso, no intenta suavizar lo terrible de los hechos, pero sí propone una perspectiva natural y emotiva sobre lo que un niño observa sobre su abuelo, y que cruza su historia familiar. Sabremos que hay cosas que su abuelo no puede nombrar, como aquel incidente en el que fue detenido y subido a un camión, relato que es contado por su madre (también testigo y víctima de la violencia en su niñez). Y es en aquel suceso en donde vemos cómo el niño se acerca a una noción de veracidad sobre los hechos, aquellos que para él eran desconocidos pero que nunca dejaron de estar al interior de su familia. (Hinojosa, Hugo, *La reconstrucción de la memoria en Un*

diamante al fondo de la tierra de *Jairo Buitrago y Daniel Blanco*, 2016, Umbral, 6, 13- 22.)

Hacer ficción histórica también es un tema difícil si se quiere. No olvido que nací y crecí en un país que ha tenido nueve guerras civiles consecutivas desde el siglo XIX. Nuestros abuelos y bisabuelos vivieron guerras similares a la que mi generación vive ahora. Abordar las vicisitudes de la historia en las personas comunes parecía inevitable, pero llegó a mí por imposiciones editoriales. No obstante, es algo que agradezco como autor. No solo las guerras, sino los esfuerzos de las personas por forjar una nación, me atraen como tema. Lo abordé en *El primer día*, álbum publicado en 2010 por Alfaguara, donde plasmé un cuadro intimista de las familias separadas por la guerra de 1819, como si de una familia colombiana contemporánea se tratara. Un álbum que puede tener (a veces pienso que tristemente) una lectura que obvie la perspectiva del tiempo. El mismo interés sigue en *Los irlandeses*, un relato de aventuras ubicado históricamente en las campañas independentistas, en donde el héroe afronta también su camino de crecimiento en un viaje interminable. Este libro podría leerse como una revisión de *El primer día*, porque coinciden en la historia, pero el tratamiento de la violencia bélica se hace más directo, no tanto porque piense en lectores de otra edad sino por mi propia evolución como autor. La trilogía de la guerra termina con *Retrato de niños con bayonetas* cuyo diciente título enmarca una acción en la primera guerra «moderna» que tuvo Colombia: La Guerra de los Mil Días (1897-1902) tiene una lectura contemporánea en un país donde las cifras de reclutamiento de menores son alarmantes y poco denunciadas.

El título viene de una foto histórica que muchos colombianos reconocen, la imagen en blanco y negro de tres niños combatientes con las bayonetas caladas al hombro y unos uniformes raídos que miran (o nos miran) tristemente bajo la lente de un fotógrafo francés anónimo que cubría la guerra en Panamá. Estos son algunos ejemplos, pero claro, no he escrito nada nuevo, las vicisitudes del niño inmerso en dificultades políticas, sociales y económicas han existido desde siempre en la literatura infantil.

He procurado romper con estas narraciones el marco de un único plano y enfrentar con este viaje, metafórico o no, a lo inmóvil. Los temas deberían presentarse en forma dinámica,

sobrepasar la simple belleza de la ilustración y armonizarla con la contundencia narrativa. Jamás he podido responder directamente sobre las temáticas de mis libros y es un trabajo arduo y continuo buscar una narrativa donde pueda expresar los sentimientos de la pérdida y el abandono sin llegar a señalarlos. La decepción y la ruptura con la infancia pueden aparecer como sombras en mis libros, pero no antagonizan, de manera que ya sea en los temas cotidianos de *Camino a casa*, *El mar* o *Los aeropuertos* o en situaciones llevadas al límite como en *Dos conejos blancos* o *Eloísa y los bichos*, recuperé un sentido optimista de ver la vida. Esto es, una búsqueda móvil de la felicidad.

Monge



El terror se está llenando de preguntas **Presentación de Simón Soto**

Es difícil elegir desde dónde comenzar a hablar del libro que hoy nos convoca, *Las tierras arrasadas*, del escritor mexicano Emiliano Monge.¹ Es difícil porque la novela es compleja y está elaborada con espesor desde distintas dimensiones. No es solo la temática que aborda, no es solo el trabajo detallado y fino del lenguaje que se despliega en sus más de trescientas páginas, no es tampoco la construcción de sus personajes, ni los referentes con los cuales, pienso yo, dialoga en

un proceso argumental que está presente durante todo el libro. Son todas estas variables, que Monge ha sabido conjugar para la construcción de una historia donde el presente carcome y roe, como si fuera ácido, las vidas y esperanzas de todos los personajes que transitan por estas páginas.

Las tierras arrasadas comienza cuando un grupo numeroso de inmigrantes, que tienen la esperanza de cruzar a Estados Unidos, es traicionado por dos muchachos que se habían comprometido a hacer de guías en este trayecto. Inesperadamente, la noche es quebrada por unos focos de luz artificial, que pronto descubren a un grupo de hombres armados y varios vehículos pesados, liderado por Epitafio y Estela. Es aquí donde la narración de los hechos empieza a experimentar

1 La visita de Emiliano Monge a la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño coincidió con el fallo del Premio Elena Poniatowska 2016. En esta ocasión la novela galardonada fue *Las tierras arrasadas*, que hasta entonces no había sido publicada en Chile. Simón Soto aprovecha la oportunidad de presentar al autor centrándose en esta obra. Monge por su lado preparó una conferencia que no se vincula con su libro sino más bien, siguiendo la tradición de este espacio, explora otros temas que lo inquietan como lector. (N. del E.)

sus primeras fisuras, y aparecen en la superficie de la página las voces, como venidas desde otra dimensión, de esos hombres y mujeres que prontamente serán despojados de cualquier vestigio de humanidad, y a los que el narrador de esta historia se encarga, con un magistral acierto estilístico, de rebautizar cercenándoles el nombre, que es lo único que los dota y nos dota a todos de identidad, para transformarlos en simples entes vacíos a quienes, en el transcurso de la historia, les arrebatarán su condición de seres humanos para considerarlos, en los casos más afortunados, simples mercancías. Es decir, el tema que Monge trata en estas páginas es el horror del tráfico de seres humanos, de personas que pasarán a convertirse en esclavos, en objetos sin alma. El tratamiento de la historia, así como los elementos visuales que utiliza el narrador, podrían pertenecer perfectamente al género de las historias futuristas, aquellas donde un acontecimiento natural o artificial quiebra el devenir del mundo para transformarlo en otra cosa. El cine ha registrado muchísimas veces este tipo de historias, y a mí, mientras leía *Las tierras arrasadas*, se me vino de inmediato a la cabeza la película de George Miller, *Mad Max Fury Road*. Desconozco si Monge quiso implantar en su novela de manera consciente algunos elementos de esa película. Los caminos rocosos y serpenteantes, los vehículos inmensos, la ansiedad por llegar cuanto antes a alguna parte, los seres siniestros que doblegan a los más débiles: todo eso, para

mí, creaba un diálogo entre las páginas de *Las tierras arrasadas* y las imágenes de la película de Miller.

Pero hay algo que provoca una brecha entre ese tipo de historias y la novela de Emiliano Monge. Y tiene que ver con la reflexión que hace el autor con respecto al tiempo. En todas las historias posapocalípticas, un elemento central es la prospección. George Miller observa el presente e imagina un futuro sin esperanzas, donde el agua es un bien escaso y que desata innumerables conflictos. En cambio lo de Monge no es prospección sino puro presente. Aquí está el gran elemento diferenciador de Emiliano Monge: el horror no se está sembrando. El horror está ocurriendo, todos los días y en su propia tierra. Son sus propios compatriotas los que ejercen esta forma de terror. Todo esto me hace pensar en el libro *La nueva lucha de clases*, donde el filósofo y psicoanalista Slavoj Žižek hace una reflexión sobre los refugiados que están llegando a Europa, y desprendiéndose de esto, también sobre el avance del EI y los atentados en Francia. Un punto central que toca Žižek alude al el sistema económico imperante. Entre los muchos argumentos que elabora, encuentra una síntesis muy lúcida y clara: que el gran problema del capitalismo es que construyó un espacio hermético y limpio, una suerte de territorio impoluto, donde el trabajo y las competencias de cada cual iban a entregar dinero y bienes relacionados directamente con ese esfuerzo. ¿Dónde está el

problema, entonces? Simple: el sistema se olvidó de lo que quedó fuera de ese espacio perfecto. Diseñamos una casa hermosa y un patio acorde a esa casa, pero nos olvidamos de lo que está al otro lado. De quienes habitan ese lugar. Ese espacio no es algo neutro, no es imaginación sino carne, vida, realidad de personas que intentan sobrevivir en ese país bastardo que es también parte de cada uno de nuestros propios países. La reflexión que elabora Monge en su novela, pienso, tiene que ver con eso que dice Žižek. Es botar con un martillo-combo el muro que ha erigido la sociedad y observar qué está pasando allí, qué infierno y qué padecimientos están ocurriendo allí donde nos hemos forzado a no mirar.

Un aspecto que no quiero pasar por alto, pero que por motivos de tiempo no podré desarrollar con la extensión que me gustaría, tiene que ver con el trabajo autoral que Emiliano Monge ha hecho en las páginas de *Las tierras arrasadas*. La historia que se narra es también la historia que se lee. Me refiero a que Monge no solo se propuso contar la tragedia de los inmigrantes fallidos y sus captores, sino además encontrar una forma única de expresar ese infierno; ha creado un lenguaje que nos permite no solo enterarnos de los hechos, sino también, de alguna manera, percibirlos, comprenderlos en toda su compleja dimensión. Las palabras y sintaxis construidas por Monge transmiten con particular autenticidad la aflicción emocional y síquica que viven los personajes. Cito uno de los varios testimonios

que asoman en el texto en boca de las víctimas: «Hice el camino varias veces... me tocó ver un chingo de madres... pero no esto... esto no es cierto... no puede serlo... haber dejado todo para esto... no puede serlo... mis cuatro hermanos... mi viejecita... mis dos naranjos... no puede serlo... mis herramientas... esto no es cierto». U otra voz mutilada que aparece varias páginas más adelante: «No le dije nada a nadie... ni a mi mujer le dije nada... tenía miedo... no sabía... pero ahora entiendo... el miedo es esto...». El horror que descubren al ser capturados y sometidos a todo tipo de vejámenes ni siquiera era posible de imaginar, porque hasta antes de los hechos que arrancan en la novela, la experiencia humana tenía para ellos otra dimensión, otros límites, otros parámetros. Por eso, para quebrar ese equilibrio precario que vivían antes los personajes, se hacía urgente romper también con los límites de la palabra, encontrar una nueva poética, una construcción lingüística que pudiera dar cuenta del espanto.

Debido a esta necesidad Monge implanta en la novela un narrador omnisciente que puede atisbar tanto en las víctimas como en los opresores, y logra algo que es de suma complejidad al utilizar esta clase de narrador, en relación con cuánto escarba en los personajes y su complejidad síquica. Hasta dónde llega, y por ende, cuánto se dice y entrega no solo de la historia, sino también de las decisiones y el actuar de los personajes. Y Monge ha sabido modular esa introspección para

que el lector comprenda las motivaciones y los conflictos internos que agobian y guían las acciones de sus personajes, pero sabe también hasta dónde llegar para no sobreenformar ni volver obvias o repetitivas las decisiones argumentales que tomará en el curso de la historia. El salto entre los diversos puntos de vista, además, le concede a la trama total de la novela un aliento y un ritmo sumamente ágil y que induce a sumergirse más y más en la lectura. Porque, como dice en la contratapa del libro, todas las reflexiones y cuestionamientos antes mencionados están elaborados en *Las tierras arrasadas* como una *road novel*, una historia de carretera que logra ser fiel al género, donde la acción ocurre de manera trepidante, en una estructura que denota el profundo trabajo del autor para encajar la sucesión de acontecimientos con precisión. Esa estructura también se sostiene gracias a la complejidad de los personajes, en particular de Epitafio y Estela. Monge es capaz de desarrollar el constructo moral de ellos, y pese a lo deleznable de su actuar, al ejercicio del mal que los marca, el lector puede comprender las esperanzas y angustias que ambos padecen. Porque, como en toda gran tragedia, Epitafio y Estela también son de alguna forma víctimas del destino, de un azar caótico que los puso allí, en el lado del horror. Y que sin duda volverá a poner a otros en ese mismo lugar, en un continuo infinito, porque, como aparece tempranamente en la novela cuando los inmigrantes se encuentran con sus

captoreos, «está pasando la sorpresa y el terror se está llenando de preguntas». Pareciera que el destino trágico siempre actúa así. Con un terror que solo quiere preguntar más y más.

Las terrazas solares del aire

Emiliano Monge

I A diferencia de las huellas digitales, no todas las novelas son únicas. La inmensa mayoría comparte los sinuosos trazos de la mediocridad, las frases hechas y el eco de un discurso masticado, digerido y regurgitado cien mil veces. Ni hablar de la puerilidad, superficialidad y literalidad con que se abordan los temas, se cuentan los cuentos y se delimita a los personajes.

La historia de la literatura, tristemente, es igual de terca pero todavía más aburrida que la historia de la filosofía o de la física. ¿Cuántos maestros en estructura atómica –que repiten como merolicos las ideas de otros en un salón de clase y en decenas, cientos o miles de libros– se requieren para que aparezca un joven Tesla? Tantos, exactamente, como escritores malabaristas de lo corriente somos necesarios para que, de pronto, en algún lugar nublado, emerja un Borges o un Juan Rulfo.

Escritores capaces de rasgar el tejido del lenguaje literario y de las diversas telas de los lenguajes cotidianos, capacitados para dotar de pisos nuevos a los edificios de la épica y la lírica y dispuestos, sobre todo, a proponer otra concepción, otra forma de desnudar las motivaciones de la especie y del individuo y otra manera de situar al ser humano ante el tiempo y el espacio, en la segunda mitad del siglo xx de nuestra lengua, apenas encontramos una treintena. Y de

esta treintena, por supuesto, cada quien está en libertad de elegir su puñado. A fin de cuentas, en esta libertad de elección radica el sentido último de la palabra tradición, que a diferencia de la palabra canon, se conjuga solo en singular.

Yo, por ejemplo, elijo a Benet, Levrero, Sada, Vicens, Panero, Saer, Ribeyro, Emar, Gardea, Palacios, Aira y Di Benedetto. Y no digo, evidentemente, que estos sean nuestros únicos escritores, digo que son nuestros únicos escritores singulares y los únicos cuyos textos podrían estudiarse como huellas digitales. Lo dejo aun más claro: no digo que *Cien años de soledad*, *La región más transparente*, *Rayuela*, *Conversaciones en la catedral*, *El obscuro pájaro de la noche* o tantas otras obras interesantes no deban leerse, ni digo tampoco que sus autores no sean escritores importantes (como lo son también Inés Arredondo, Ibargüengoitia, Piglia, Diamela Eltit, Castellanos Moya o Bolaño); lo que digo es que todos ellos *pertenecen, responden y, sobre todo, respetan* los códigos de la manada. Y por eso mismo forman o aspiran a un futuro canon.

En cambio, Julio Ramón Ribeyro, Jesús Gardea o Antonio Di Benedetto, pilares de *mi* tradición, no solo no *pertenecen, responden ni respetan* a la manada sino que *no les interesa pertenecer, responder o respetar* códigos previos, ideas asimiladas, lugares comunes o juicios preconcebidos: toda esa argamasa, pues, que aglomera al colectivo. Los escritores de los que hablo son los miembros que se apartan voluntariamente del grupo y se van después en busca de una cueva. Los que no escriben sino hasta olvidar el ruido de fondo y adentrarse en el silencio. Por eso los críticos, los libreros y hasta los escritores y editores, adictos a los ecos que dan forma a la memoria y amparados en asuntos de fingida practicidad que no son en realidad sino la suma de nuestras propias incapacidades, los llamamos *raros, experimentales o diferentes*.

Y lo más grave es que al designar de esta manera a aquellos que se alejan, y al juzgar así, de forma tan apresurada como cómoda y pueril, el trabajo del proscrito voluntario, olvidamos que las categorías *rareza, experimentalidad y diferencia* son, en realidad, cualidades. Las mismas cualidades que deberíamos anteponer al resto de nuestros juicios si aún nos interesan las preguntas y no solo las respuestas. A fin de cuentas, sólo en su nombre la literatura se sigue renovando. No olvidemos que, en su día, de *raras*,

experimentales y diferentes fueron acusadas obras como, por ejemplo, *La balada de los ahorcados*, *Tristram Shandy*, *Moby Dick*, *Hojas de hierba*, *Ulises*, *El hombre sin atributos*, *El ruido y la furia*, *Malone muere*, *Los reconocimientos*, *Umbral* o *Mis amigos*.¹ Como también sucedió con *Zama*, de Antonio di Benedetto, *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro y *Los viernes de Lautaro* de Jesús Gardea, libros sobre los que haré ahora un par de anotaciones (cada una con sus formas y sus peculiaridades). Y es que allí donde la crítica y la mayoría de los domésticos se han empeñado en ver *rarezas*, *experimentaciones* y *diferencias*, lo que hay en realidad es pura brecha nueva, puro páramo desconocido, puro despoblado en espera de que ustedes se aparten y se pongan a labrar nuevas percepciones, imaginaciones diferentes y lenguajes solo suyos.

II

No obstante, no todo estaba bien.

Algo en mí, en mi interior, anulaba las perspectivas exteriores. Yo veía todo ordenado, posible, realizado o realizable. Sin embargo, era como si yo, yo mismo, pudiera generar el fracaso. Y he aquí que al mismo tiempo me juzgaba inculpable de ese probable fracaso, como si mis culpas fueran heredadas y no me importara demasiado: disponía como de una resignación previa, porque percibía que, en el fondo, todo es factible, pero agotable.

Tampoco la fugacidad me inquietaba, porque es posible sacar partido de lo transitorio, disfrutar momento a momento. Era algo mayor la causa de mi anegante desazón, ignoro qué, algo así como una poderosa negación, a cualquier aplicación de mis fuerzas.

Es más, yo le temía a distancia. De momento, todo se presentaba con rostro favorable. Pero recelaba de otra etapa —¿lejana?, ¿inmediata?— irrefutable, a la que yo llegara sin vigor, como a una extinción en el vacío. ¿Qué era eso tan peor? ¿La destitución, acaso? ¿La pobreza? ¿Alguna afrenta? ¿Tal vez la muerte? ¿Qué, qué era...? Nada, lo ignoro. Era nada. Nada.

Quise discernir el porqué de ese vuelco y advertí que era como si hubiese andado largo

tiempo hacia un previsto esquema y estuviera ya dentro de él.

Necesité imperiosamente asirme a algo. El estómago vino en mi ayuda, reclamándome alimento. Acudí a la posada como en pos de la esperanza.

En *Zama*, Di Benedetto no solo crea un lenguaje que va naciendo con cada nueva oración y que mana de la concreción y del silencio, ni erige únicamente una épica de lo circunspecto y una lírica de lo doloroso, tampoco propone sólo una *voluntad de soledad* ni se conforma con colocar en el centro del tiempo y el espacio a la espera y la nada.

Zama, la obra más importante de nuestra narrativa existencialista, nos permite ver cualidades insospechadas en cada una de sus relecturas: de pronto nos enseña, por ejemplo, que la tensión debe ser un remolino, aunque de vientos apacibles; de golpe nos deja ver que el estilo puede estar amarrado a la invención de estructuras o que las estructuras pueden ser holgadas, a tal punto que el lector las modifique con su propia experiencia, y de repente nos ilustra que el silencio habita el centro del acto literario, o que la narración en primera persona se puede convertir en materia, una materia de plasticidad infinita.

La novela que Di Benedetto escribió a los 34 años, en un raptó de apenas unos meses, se desdobra, además, de maneras diferentes cada vez que paseamos por sus páginas: por eso es el soliloquio de un hombre que aguarda un nombramiento pero también la perorata de un ser que no puede sentirse amado ni sentir tampoco que ama; por eso es el testimonio de alguien que no consigue liberarse del yugo del pasado pero al mismo tiempo la denuncia de un hombre que no consigue asir sentido en el presente ni en el futuro; por eso es la historia de una persona que le teme a la locura y asimismo la de un loco que le teme a la materialidad de las cosas, y por eso es la autobiografía del desesperado que emprende una última persecución pero es igualmente el recuento de una serie inagotable de persecuciones que vuelven la persecución misma algo inasible, invisible, intrascendente.

Y por eso, también, es que no importa pensar en *Zama* en tanto la historia de Don Diego, el funcionario de la Corona que en la Asunción del Paraguay espera el nombramiento real que le permitirá marcharse del lugar donde se encuentra y reencontrarse con su esposa (quien, por

1 No incluyo obras de surrealistas, dadaístas, escritores OuLiPo ni de otras rupturas similares pues considero que la singularidad no se *pretende* ni se impone como un fin sino que se *consigue* de manera natural; debe ser antes el resultado de una búsqueda que la búsqueda de un resultado.

cierto, lo visita en sueños) y con su hijo (quien, por cierto, es más un sueño que una realidad). Tampoco importa decir que él, Don Diego de Zama, mientras aguarda, lucha con la precariedad financiera, con el lentísimo paso del tiempo, con su incapacidad para establecer amistades y amores, con las proyecciones que de sí mismo hace y con las imágenes que, está convencido, los otros se hacen de él. Y menos aún importa decir que mientras todo esto sucede, De Zama cambia de domicilio, se hunde en la escala social a consecuencia de los pagos que no llegan, erige y destroza relaciones y se entrega a la reflexión, a la búsqueda del sentido, a una nueva y desesperada paternidad, a los engaños de la percepción y a la caza final de un fugitivo que, de una u otra forma, no es otro que él mismo.

Y es que importante, realmente importante si uno tiene que hablar de *Zama*, la novela que mejor describe el magma que resultaría en las independencias latinoamericanas y que preconfigura al ser de nuestras latitudes, es hacerlo, o intentar hacerlo, en soñada concordancia con lo que es esta novela: una huella digital, única e irreplicable. Y aceptar, entonces, que la única manera de hablar de ella es también la más extraña: durante años, tras mi primera lectura, viví convencido de que *Zama* empezaba con el narrador describiendo, a lo largo de varias páginas, cómo un chango se ahogaba. Pero en mi última relectura, cuyo pretexto fue venir aquí y decir todo esto, descubrí otra vez que este chango está muerto ya cuando aparece y que apenas ocupa una oración en la novela. Aun así, estoy convencido de que con el paso de los días el chango volverá a ocupar más páginas y habrá de recobrar también la vida. Para después volver a ahogarse en mi recuerdo. Y en el libro. Aunque ya no sea nunca más el chango y sea, para siempre, Don Diego de Zama. O América Latina. O un libro raro, experimental y diferente.

III

Julio Ramón Ribeyro, padre del ensayo aparente, de la fábula sin historia, del aforismo sin aporía, no solo inventó en sus *Prosas apátridas* un lenguaje que va matando cada oración previa y que aflora siempre de la rabia lastimada y del grito silencioso; tampoco erigió únicamente una épica del fracaso y una lírica de lo intrascendente y la escayola ni propuso sólo una *voluntad de la derrota*.

La huella digital que el escritor peruano nos legó atesora otro valor acaso inconmensurable: en cada cueva, el eremita que abandona a la manada debe cavar siempre una madriguera. Y en esta madriguera debe colocar las máquinas (en plural, sí, pues no son una sola ni una misma) de la autocrítica: la del autor y la del texto, unas máquinas que, sobra decir, no conocen las palabras raro ni experimental ni diferente. Pero sí las palabras natural, inesperado, inevitable, transfigura, rasga, rompe y despedaza.

Relectura de *Prosas apátridas*, tanto las que publicó Tusquets como las que publicará Milla. Es lo mejor que he dado de mí. Encuentro algunas que me sorprenden y me emocionan porque no sé cómo surgieron ni por qué las expresé de esa manera. Son textos que me sobrepasan, quiero decir que son mejores que yo. Creo que en este libro, en ciertos momentos, avancé más allá de mi propia frontera.

Esta anotación, del 22 de abril de 1978, es una de las últimas que Ribeyro registrara en *La tentación del fracaso*. Las palabras que he leído no son, entonces, fruto de un impulso momentáneo ni de una lectura engeguedada por el síndrome del fin de la obra o de la próxima publicación. Son palabras redactadas por un escritor que pasa revista a su vida y su trabajo, palabras descarnadas, agudas y doblemente autocríticas: también el texto critica al texto.

Y es que pocos escritores han sido tan duros consigo y con su trabajo como él, cuyo sufrimiento vital y estético es posible admirar en todas las páginas de sus diarios: ni una sola de sus obras queda exenta del juicio lapidario, las dudas, los miedos, las certezas y los arrepentimientos del hombre pero también los de la prosa. *La tentación del fracaso* es el negativo de la existencia y la escritura, un negativo que permiten ver más allá de lo que leemos cuando leemos a Ribeyro.

Por eso la anotación referida resulta esencial: porque en ninguna otra de las setecientas páginas de sus diarios, el peruano se muestra complacido o sorprendido con su arte, como su arte no se muestra nunca complacido o sorprendido con su autor. La pregunta es, entonces: ¿por qué las *Prosas apátridas* genera en Ribeyro y en el texto ese extraño sentimiento y esa opinión a todas luces anormal?

La respuesta es más sencilla de lo que parece:

Julio Ramón sólo supo navegar las aguas de la ficción sobre la barca de la duda: cada cuento, cada novela, cada obra de teatro, fueron para él un suplicio y una batalla perdida. Tantas eran sus dudas ante la ficción, que en cada nueva pieza reinventaba todo su trabajo: desde el narrador hasta las borlas más efímeras de la poética. Y aquí es importante recordar que para él, la duda era sinónimo de sufrimiento, de vivir tentado, pues, por el fracaso. Como deja ver en la segunda anotación de las *Prosas apátridas*:

La duda, que es el signo de mi inteligencia, es también la tara más ominosa de mi carácter. Ella me ha hecho ver y no ver, actuar y no actuar, ha impedido en mí la formación de convicciones duraderas, ha matado hasta la pasión y me ha dado finalmente del mundo la imagen de un remolino donde se ahogan los fantasmas de los días, sin dejar otra cosa que briznas de sucesos locos y gesticulaciones sin causa ni finalidad.

Para sentirse dueño de su arte, al escribir, Ribeyro necesitaba alejarse de la duda. Y para conseguirlo necesitaba extirpar el gen de la ficción de su trabajo: solo entonces, apartando de sí el cáliz de la trama, se sentía seguro, libre y poderoso. Sin las ataduras de la forma, que para él eran cadenas, sujetado únicamente por *las anclas del fondo*, se volvía capaz de navegar: sobre las aguas del ensayo, su barca era gobernable y la barca era también el capitán.

La verdadera obra debe partir del olvido o la destrucción (transformación) de la propia persona del escritor. El gran escritor no es el que reseña verídica, detallada y penetrantemente su existir, sino el que se convierte en el filtro, en la trama, a través de la cual pasa la realidad y se transfigura.

Leemos en otra anotación del 22 de marzo de 1977, también en *La tentación del fracaso*. Queda claro, pues, que para Ribeyro, Julio Ramón era mejor ensayista que cuentista, mejor aforista que novelista, mejor diarista que dramaturgo. Ahora bien, ¿por qué, de entre toda su obra sin ficción, el autor peruano prefiere las *Prosas apátridas*? ¿Por qué, pues, asevera que son lo mejor que ha dado de sí? Esta respuesta, ahora y para nosotros, es muy sencilla, aunque no lo fuera para su autor ni para sus textos: así como *La tentación*

del fracaso es el negativo de la obra y la vida de Ribeyro, las *Prosas apátridas* son la expresión pura, la condensación perfecta, diapositivas de la existencia, el carrete que Ribeyro habría mostrado en sus exequias y el que nosotros debemos mostrarnos antes de alejarnos de la manada.

Las *Prosas apátridas*, esas imágenes minúsculas redactadas a caballo entre el aforismo, la divagación, la pregunta existencial y la sentencia, son la fundición de obra literaria, pensamiento y vida vivida con la que soñaba el Ribeyro escritor pero también el Ribeyro lector y el Ribeyro eremita. Y son la consecución involuntaria e inesperada del ideal que siempre pregonara y que expusiera finalmente, de forma clara, en la entrada 149 de estas mismas prosas:

Un libro que sea desde la primera hasta la última página un manual de sabiduría, una fuente de regocijo, una caja de sorpresas, un modelo de elegancia, un tesoro de experiencias, una guía de conducta, un regalo para los estetas, un enigma para los críticos, un consuelo para los desdichados y un arma para los impacientes.

Sin darse cuenta, Ribeyro escribió, al escribir el libro que perfila el libro perfecto, este mismo libro. Un libro-huella digital en plena forma. Porque las *Prosas apátridas* son un manual de sabiduría:

El componente de una tribu primitiva que posee el mundo en diez nociones básicas es más culto que el especialista en arte sacro bizantino que no sabe freír un par de huevos.

Una fuente de regocijo:

Los conquistadores de América encontraron lo que buscaban: oro en cantidades nunca vistas, tierras feraces y extensísimas, siervos que trabajaron para ellos durante siglos. Encontraron también muchas cosas que no buscaban y que modificaron el régimen alimenticio de la humanidad: la papa, el maíz, el tomate. Pero de contrabando, los vencidos les pasaron otro producto que fue su venganza: el tabaco. Y los fueron envenenando para el resto de su historia.

Una caja de sorpresas:

Dejar la infancia es reemplazar los objetos por sus signos.

Un modelo de elegancia:

No hay que exigir a las personas más de una cualidad. Si les encontramos una debemos ya sentirnos agradecidos y juzgarlas solamente por ella y no por las que les faltan. Es vano exigir que una persona sea simpática y también generosa o que sea inteligente y también alegre o que sea culta y también aseada o que sea hermosa y también leal. Tomemos de ella lo que puede darnos. Que su cualidad sea el pasaje privilegiado a través del cual nos comunicamos y nos enriquecemos.

Un tesoro de experiencias:

A cierta edad, que varía según la persona pero que se sitúa hacia la cuarentena, la vida comienza a parecernos insulsa, lenta, estéril, sin atractivos, repetitiva, como si cada día no fuera sino el plagio del anterior. Algo en nosotros se ha apagado: entusiasmo, energía, capacidad de proyectar, espíritu de aventura o simplemente apetito de goce, de invención o de riesgo. Es el momento de hacer un alto, reconsiderarla bajo todos sus aspectos y tratar de sacar partido de sus flaquezas. Momento de suprema elección entre la sabiduría o la estupidez.

Una guía de conducta:

Un vicio se contrae a perpetuidad. La esencia del vicio es ser incorregible (...) Vean si no las fotografías publicitarias de los hombres que se han *quitado* la morfina, el alcohol, etc.: tienen una cara de perfectos cretinos.

Un enigma para los críticos:

Un solo párrafo de Flaubert, qué digo yo, una sola de sus líneas, tiene más carga de duración que estos laboriosos trabajos (los de sus críticos). ¿Por qué? Sólo puedo aventurar una explicación: los críticos trabajan con conceptos, mientras que los creadores con formas. Los conceptos pasan, las formas permanecen.

Un consuelo para los desdichados:

Nos paseamos como autómatas por ciudades insensatas. Decimos más o menos las mismas cosas, con algunas ligeras variantes. Comemos

vegetales o animales, pero en ningún lugar nos sirven el Ave del Paraíso ni la Rosa de los Vientos. ¿La vida será, a causa de su monotonía, demasiado larga? ¿Qué importancia tiene vivir uno o cien años? Como el recién nacido, nada vamos a dejar. Como el centenario, nada nos llevaremos. Algunos dejarán una obra, es verdad. Será lindamente editada. Luego curiosidad de algún coleccionista. Más tarde, la cita de un erudito. Al final, algo menos que un nombre: una ignorancia.

Un arma para los impacientes:

En la cadena biológica o más concretamente, en el curso de la humanidad somos un resplandor, ni siquiera eso, un sobresalto, menos aún, una piedra que se hunde en un pozo, todavía algo más insignificante, un reflejo, un soplo, una arenilla, nada que salga del número o la indiferencia. Desde esta perspectiva el individuo no cuenta sino la especie, único agente activo de la historia (...) La noción de individuo es una noción moderna, que pertenece a la cultura occidental y se exacerbó después del Renacimiento. Las grandes obras de la creación humana, sean libros sagrados, poemas épicos, catedrales o ciudades, son anónimas. Lo importante no es que Leonardo haya producido *La Gioconda* sino que la especie haya producido a Leonardo.

Pero lo increíble no es que Ribeyro, al escribir sus *Prosas apátridas*, haya escrito el libro perfecto. Lo increíble es que nuestra especie, tan acostumbrada a sus ruinas, haya producido a Julio Ramón Ribeyro. Y que lo haya acusado luego de *raro, experimental y diferente*.

IV

De Jesús Gardea y su libro de relatos, *Los viernes de Lautaro*, ¿qué puedo decirles que ustedes *sí* sepan? Seguramente nada. O casi nada. La injusticia universal, disfrazada aquí de historia de la literatura —cóbrenselo caro— es la culpable de que ustedes, a pie enjuto, no conozcan ni al autor ni a su obra. O de que, si los conocen, no lo hayan leído todavía.

Pero como no quiero ahora convertirme en nigromante ni agorero ni tampoco en pregonero de tres pesos, no voy a decirles que Gardea —el escritor que vino del desierto, quizá el autor

cuya obra, personalísima y única, guarda una mayor congruencia interna de entre todos los autores mexicanos de los últimos cincuenta años— propuso una concepción enteramente nueva del lenguaje, emanada del verso poético pero en contradicción constante con este, y dio origen así a un universo que después han visitado y revisitado escritores como Sada o Elizondo Elizondo: el barroco desértico, como lo llamó alguna vez Domínguez Michael, un estilo en el que, como en nuestras iglesias novohispanas, se funden lo culto y lo vernáculo.

Ni voy a decirles tampoco que Gardea le otorgó un sentido enteramente nuevo al asunto del ritmo, tan característico de la literatura rural mexicana: leer cualquiera de los cuentos que conforman *Los viernes de Lautaro* (al igual que leer cualquiera de las otras obras del chihuahuense: tanto su poesía como sus novelas) es como meterse en una misa, como contar despacio las cuentas de un rosario. Como leer, pues, huellas digitales con las huellas de los dedos que son nuestros. Y aún menos voy a explicarles que Gardea resignificó los contenidos de la épica, al concebir la épica de los contrastes: entre lo bello y lo feo, la provincia y el centro, lo seco y lo empapado, la impotencia y el deseo, la normalidad y la violencia.

Y no voy a decirles nada de esto porque ni soy ni quiero ser un crítico, no creo ni en lo *raro* ni tampoco en los *experimentos* y menos en lo *diferente*. Creo en las obras que, como decía Saer, son instrumentos; esas que, aprendiéndolas a tocar, nos permiten oír el silencio y después, nuestra propia canción. Y creo en la música de Jesús Gardea. Por eso, mejor les presento *Los viernes de Lautaro*.

Lautaro Labrisa contempla al zopilote. Sin quitarle la vista, toma el miralejos. Ve primero las terrazas solares del aire. «Las terrazas —murmura— siempre serán las mismas: Puro reflejo de acá». Conforme se va acercando al pájaro, el aire azul se oscurece. De la bolsa del pantalón, Lautaro saca un pañuelo para limpiarse el sudor de la nuca. Hacia el mediodía ya no le bastará y tendrá necesidad de su tina de porcelana, con agua del pozo. Pero no todos los veranos la tina resulta suficiente. Hay estíos particularmente infernales, de cosas al rojo vivo. Por eso es bueno observar al zopilote: detecta lo tórrido mucho antes de que aparezca. Lautaro da un

paso atrás y baja el miralejos. «Tanta negrura en las plumas —se queja a su gato echado en el fondo de la tina— me asusta». El gato al parecer no lo oye, feliz entre las paredes de la tina ornadas con pintados racimos de vid. «¡Talavera! —le grita—, te estoy hablando, despierta». El gato entonces abre los ojos de topacio y los fija en su amo. «Te decía —continúa Lautaro— que cuando enfoco al zopilote siento un miedo grande; igual que si me abrazaran los muertos». Lautaro se guarda el pañuelo. «Por fortuna, Talavera —dice—, a ese hondón no vuelvo; he leído lo que tenía que leer. Habrá un verano benigno». El gato se pone a cuatro patas y salta, apoyándose apenas en el borde, fuera de la tina.

El pozo de Lautaro Labrisa tiene la boca a ras de tierra. Lautaro lo tapa con una lámina de asbesto, mantenida en su sitio por el pedrusco que obtuvo del chofer de un camión materialista. El hombre andaba perdido en los arenales, paseando nomás su montecito de piedras. Desde temprano Lautaro oyó el motor, pero no le hizo caso. Seguiría allí, sonando en el aire de la mañana, hasta que el camión entrara al último círculo de la espiral y topara con la casa del oasis. Como a las seis de la tarde, efectivamente, el camión se detuvo frente al pozo. Enfundado en un overol, de polvo dorado por el sol, el chofer dijo que se había quedado dormido al volante la noche anterior, sobre la carretera. Lautaro le extendió una vasija con agua. El chofer se bebió el agua de un trago. Lautaro, en silencio, se la volvió a llenar y un segundo antes de que terminara, le advirtió: «Esa es toda la que hay del filtro». «Qué tan retirado estoy de la carretera», le preguntó el chofer regresándole la vasija. «No sabría decirle —le contestó Lautaro—. Yo trabajé allá, paleando grava hace muchos años. No sabría decirle ni siquiera hacia dónde está». El hombre lo miró incrédulo. Suspiró. «Bueno, ¿cuánto le debo por el agua?» Lautaro le señaló la caja del camión: «Una de esas piedras», dijo.

Lautaro Labrisa ha colocado, profundamente hincados junto al pozo, tres gruesos palos unidos por las puntas para aguantar una polea de madera. Una de sus tareas principales, cada mañana, consiste en revisar que la polea no tenga rajaduras, que su eje metálico, vasto como canilla de pulsar, esté libre de arena. Hace girar la polea despacito. Le acaricia la canaladura lustrosa como si tuviera entre las manos el sexo de una mujer y piensa en el tiempo que lleva

de prestarle servicio. Y también, ya para ir al tejaván, el alambre que amarra la polea a los palos. En el tejaván, enroscada tiene la sogá con la que maniobra en el pozo. La probará cuando se halle corriendo por la canaladura de la polea, tensa, con el balde de agua en el extremo.

Lautaro mira de nuevo el cielo. El zopilote vuela ahora muy cerca de la línea del horizonte. Lautaro lanza un escupitajo a la sombra. «Ya se cansó el cabrón», piensa. Luego ve la hora en el reloj. Dando la una de la tarde deberá encontrarse, sin falta, tomando su baño diario.

Lautaro Labrisa suele dormirse en el agua. Sueña entonces con mujeres. Las posee mientras canta. Se embriaga de tocarlas y explorarlas, y no es raro que alguna le florezca entre las manos, arrancándole exclamaciones de alegría. Sueña que le brota esperma colorida. Un espasmo gigantesco, resonante, le avienta los huesos, la piel, la saliva, contra el cielo del mundo. La explosión lo despierta. Su sexo emerge de la superficie del agua, todavía pulsátil. Lautaro oye el tic-tac del reloj que ha dejado sobre una silla. Busca al gato con los ojos. Lo llama. Pero como no le responde, vuelve su mirada al sexo y lo empuña por la raíz. Brevemente lo tiene así, luego lo suelta, y se incorpora. «Talavera, ven, vamos a comer; son pasadas las cuatro». La comida de Lautaro es carne seca, maíz tostado, nueces y agua. A veces la acompaña con una tablilla de chocolate amargo. Lautaro no cena ni almuerza. Cree que los sueños de la tarde lo alimentan como si fuera un festín. Para probarse la verdad de esto, el día que no vienen mujeres al agua de la bañera, come doble ración, y aún por la noche, vuelve al saco del grano. Habitualmente Lautaro y el gato comen juntos; Lautaro sentado a la turca: encima de la cama.

A las cinco de la tarde, Lautaro Labrisa y su gato van ya de camino. Lautaro va haciendo el inventario de los objetos que quedaron en el tejaván y en la casa. Se mira emparejando la puerta, en la que puso un testigo, por si alguien entrara a robarlo. Otro tanto hizo con el pozo. Pero mientras sube y baja por las dunas, su alma disuelve, en profunda paz, la inmensidad que lo rodea y se mofa de sus propias medidas de seguridad, de la contabilidad de sus tristes prendas. Cinco años tiene dejando la casa sola una vez por semana y nunca se le ha perdido nada. Quizá de lo único que debía cuidarse es de los hombres que lo aprovisionan; pero ellos vienen

solo los sábados. Los invita a pasar para que descansen tumbándose en la cama, en las sillas. Ellos se quitan los zapatos en la entrada para sacarles la arena y no se los vuelven a poner sino hasta el adiós. Son tres hombres de mediana edad. Y huelen a hierba del desierto, mil veces macerada por el sol. Transportan sus mercancías en mochilas de lona que lucen un techito protector. Él nunca ha podido averiguar de dónde proceden. Ellos le dicen, escuetos: «Venimos del otro lado de las dunas, Labrisa». Le mienten. Pues del otro lado de las dunas no hay casas, hay un valle arenoso.

El gato lo precede varios metros, dando saltos como caballito. El viento de las soledades, cuando el animal llega a la cresta de la duna, le hace vibrar, como una jara, el rabo.

La faja de dunas —atrás de la casa— es angosta y se la atraviesa, a buen paso, en cuarenta minutos. La tumba de la mujer está después. En el valle donde los falaces sitúan quién sabe qué pueblo. La tumba de Ausencia Talavera, su mujer, es una especie de altarcito de huesos y cornamentas. Blanquea el aire y enreda al viento vespertino en su dura maraña. Los primeros tiempos venía él solo. Pero luego, el año pasado, con la provisión y las noticias que le inventan, los comerciantes le regalaron el gatito. «Labrisa —le dijeron, dándose masajes en los pies—, nosotros traemos al micho para el bien de usted».

Lautaro Labrisa se sienta en cuclillas frente a la tumba de su mujer. No la mira: de memoria sabe que es un árbol que él plantó para la defensa del cuerpo herido. Los huesos del árbol se habrán fundido ya a los de ella. Lautaro no se moverá en mucho rato. Se vacía para que los recuerdos, que empuja el viento, lo colmen, lo rebosen. Un sábado, los comerciantes le preguntaron por qué había pintado uvas en las paredes de la tina, y él contestó: —Esa fue la fruta de Ausencia.

Valdés



Las humanidades y la libre circulación del conocimiento **Presentación de Carolina Gainza**

Estamos reunidos hoy en torno a una provocación. Adriana Valdés propone enfrentar la pregunta por las Humanidades, si acaso son inútiles o inermes. La verdad es que no es primera vez que escuchamos la pregunta, pero son pocas veces, quizás demasiado pocas, las que nos detenemos a pensar una posible respuesta. La provocación en todo caso no es la pregunta en sí, más bien es el título que nos plantea redefinir lo humano como un posible camino. Es un desafío, nos arroja al lado más profundo de la piscina del pensamiento. Pero ante esto no creo que haya una sensación de vértigo, pues no hay nadie más calificado que Adriana Valdés para guiarnos en este proceso. Ella es una de las ensayistas y críticas más destacadas de la escena cultural chilena responsable de una mirada sobre el

espacio de la literatura y el arte, su rol político y el papel de lo femenino en ese espacio.

Me faltaría tiempo para comentar el trabajo intelectual, crítico y creativo de Adriana, sus aportes y publicaciones. Sólo a manera de resumen destacaré que su relación con las artes y las humanidades ha sido desde la reflexión, la investigación, la creación y la traducción. Son numerosas las instituciones que se han beneficiado de su lucidez: la revista Taller de Letras, las Naciones Unidas, la Cepal (su división de documentos y publicaciones), el Centro Cultural Palacio de la Moneda y últimamente la Academia Chilena de la Lengua, donde además ha sido la primera mujer en ser elegida vicedirectora de la institución.

Como autora nos ha entregado obras de gran calado, entre

ellas *Composición de lugar: escritos sobre cultura, Estudios sobre la Felicidad*, escrito junto al artista Alfredo Jaar y *Memorias visuales - Arte contemporáneo en Chile*, el cual reúne sus ensayos sobre arte. El año 2008 publica *Enrique Libn: vistas parciales*, por el cual recibió el Premio Altazor de ensayo literario en el año 2010. En el 2012 publica otro libro de ensayo, *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*. Además, incursionó en la poesía, publicando *Señoras del buen morir* en el 2011. Y por si aún nos quedaran dudas de su aporte intelectual, en el año 2003 recibe el Premio de Traducción otorgado por la Universidad Católica de Chile. Seguramente se me han quedado varias cosas en el tintero. Sin embargo, en este rápido paseo por la trayectoria de Adriana, he querido enunciar las evidencias de su versatilidad intelectual, de su aporte a la crítica cultural y la escritura ensayística en Chile.

En el actual contexto, preguntarse por el rol de las humanidades y la definición de lo humano es un llamado de atención hacia la necesidad de desempolvar las armas de la crítica, quizás desarrollar otras nuevas, y elaborar propuestas que permitan sacar a las humanidades del estado de estupefacción y marginalidad en que se encuentran. Movilizados precisamente por esta inquietud es que en marzo de este año varios académicos universitarios, investigadores de diversas disciplinas que se agrupan en el área de las Artes y las Humanidades, nos

juntamos a discutir. No los aburriré con el diagnóstico pormenorizado, ni con la lista de penurias gremiales, pero si revelaré que no se trata de un asunto que solo se manifiesta en la academia. Muchos de los problemas detectados responden al lugar marginal al que han sido relegadas las artes y las humanidades en la enseñanza, en la investigación y en la sociedad en general.

Creemos que muchos de los problemas apuntan al desconocimiento y falta de presencia de las humanidades en la concepción de una política desarrollo de los países. Se nos pregunta a menudo ¿cuál es la utilidad de las humanidades?, estableciendo de antemano a la utilidad inmediata y medible como un criterio de validez único, imponiendo un lenguaje que exige para todo una métrica universal, algo que sea cuantificable, de lo contrario no se considera un aporte ni un beneficio.

A partir de esto, y antes de que Adriana comparta con nosotros su reflexión, me gustaría plantear una inquietud respecto al rol que las humanidades cumplen en la producción y circulación del conocimiento, especialmente porque la revolución digital ha afectado profundamente el modo de producción.

Las humanidades son las áreas que se han visto más afectadas con el modelo universitario actual, el cual se ve influenciado crecientemente por la racionalidad económica y política. Acorde con este diagnóstico, las formas en que transmitimos el conocimiento desde la academia no son

ajenas a la situación en que se encuentran nuestras disciplinas. Existe una institucionalidad que nos impone una forma de construir y difundir saberes. El filósofo e investigador José Santos señaló en 2012 que las instituciones han llevado a cabo una sistemática campaña que ha posicionado al *paper* como la forma deseable y aceptable de escritura académica. Además de eso, la producción de artículos académicos se ha transformado en un indicador eficiente de la productividad intelectual de las instituciones y los profesionales. Mientras más *papers* tenga publicados un académico/académica o institución universitaria — de preferencia indexadas en WoS y/o Scopus — mayor prestigio se obtiene y, en el caso de las universidades, esto aumenta su posición en los rankings. En el caso de los académicos, mientras más *papers* publiquen, mayores son las posibilidades de obtener becas, financiamiento para investigaciones y ascenso en la escala académica. Así gran parte de la práctica intelectual en las universidades se vierte en estas publicaciones que son de acceso por suscripción para los lectores y por arbitraje para los autores. A fin de cuentas se trata de un capital de conocimientos amarrado a una institucionalidad que restringe la amplia difusión de los saberes.

Mi impresión es que la drástica transformación en la circulación del conocimiento introducida por los avances tecnológicos y la masificación de las redes digitales no ha sido aprovechada por la institución

universitaria para transformarse a sí misma. En un artículo titulado "Pirate Radical Philosophy", escrito por Gary Hall (2012) y publicado en la web del Journal Radical Philosophy, el autor se refiere precisamente a la posibilidad de un cambio en las prácticas y las relaciones sociales presentes en la labor académica. Su argumento consiste en que los académicos se han enfocado mayoritariamente en sólo decir "no" a la idea de universidad que opera como un negocio, y demandan un retorno al tipo de universidad financiada públicamente, la cual tiene como misión educar a la gente y no sólo producir profesionales funcionales al sistema.

¿Qué tenemos que decir desde las humanidades, y desde Latinoamérica, teniendo en consideración qué son las áreas más afectadas por el modelo económico neoliberal y, en consecuencia, producimos conocimientos en condiciones precarias? El modelo de acceso abierto, como creative commons, propone una alternativa que merece ser discutida. Este permite publicar, difundir y compartir conocimientos sin ceder los derechos intelectuales a las editoriales académicas. Por otro lado, permite que más personas puedan acceder al conocimiento, ya que para que un artículo sea de acceso abierto se deben respetar ciertas garantías mínimas, como la reproducción y difusión. Sin embargo, también se podría decir que si bien esta forma de distribución del conocimiento representa una diferencia con el modelo tradicional, no tiene necesariamente

nada inherentemente emancipatorio o radical. Es una nueva forma de regular la circulación de saberes en la era digital, pero no representa un cuestionamiento de las formas de producción del conocimiento asociadas a la autoría moderna. Sin embargo, debemos reconocer las semillas de transgresión que el modelo representa y enfocarnos en prácticas de apertura hacia otros modelos de distribución basados en el compartir y no en la limitación del acceso al conocimiento.

Redefinir lo humano: Las humanidades en el siglo veintiuno Adriana Valdés

1. Las humanidades, ¿hoy inútiles e inermes?

Hoy día, hay un diagnóstico ampliamente compartido acerca de la suerte de las humanidades en el mundo no solo de las universidades, sino de la vida pública y de la sociedad en general. Se hace evidente un choque entre la idea tradicional de las humanidades y dos adversarios formidables: por una parte, el afán de lucro, de «rentabilidad», y por otra, el esquema de evaluación del mérito que proviene del modelo de las llamadas ciencias «duras». Desde ambas perspectivas se cuestiona la «utilidad» de las humanidades.

Esto se expresa en formas muy concretas y que afectan directamente: desde la permanencia de cátedras, departamentos, licenciaturas y otros en la estructura de las universidades hasta el otorgamiento de fondos públicos y privados para la investigación y el desarrollo. Y, sobre todo, en la proliferación de una literatura secundaria que se escribe solo para cumplir con requerimientos académico-profesionales y se lee por obligación en un ámbito de especialistas. Cualquiera de nosotros podría comenzar a contar innumerables casos y ejemplos, en todos los países y en todos los continentes.

Tomo como referencias dos libros importantes, el primero del ámbito estadounidense¹ y el más reciente del ámbito europeo². Uno es de Martha Nussbaum, escrito en 2010, y el otro

de Nuccio Ordine, un «manifiesto» que ha recorrido el mundo desde su publicación hace dos años, como si lo hubiéramos estado esperando. Estas referencias responden a que los principales modelos del quehacer humanístico siguen viniendo, en nuestro continente, de esas dos zonas cultural-geográficas, querámoslo o no.

Se lee en estos libros que la educación en un mundo orientado a la generación de «utilidades» va generando una *lógica de exclusión de los saberes «inútiles»*. Necesariamente despreciará la literatura y las artes, pues no parecen generar ganancias ni nacionales ni personales. En palabras de Nuccio Ordine, semejante lógica mata progresivamente «la memoria del pasado, las disciplinas humanísticas, las lenguas clásicas, la enseñanza, la libre investigación, la fantasía, el arte, el pensamiento crítico y el horizonte civil...»³ No solo eso. En ese contexto, además, las artes y la literatura serán percibidos como *peligrosos*, por cuanto cultivan la capacidad de imaginar y de empatizar con otros seres humanos, y con ello hacen más difícil llevar adelante programas económicos que no tomen en cuenta la desigualdad. «Es más fácil –dice Nussbaum– tratar a las personas como objetos manipulables si nunca se ha aprendido otra manera de mirarlas».⁴

Al referirse a la realidad británica, Nussbaum menciona algo que no es ajeno a la investigación en nuestros países: en general, los estudiosos de las artes y las humanidades están sujetos al modelo de investigación que rige las ciencias llamadas «duras», con proyectos que procuran obtener fondos de entidades generalmente públicas. Por consiguiente, los indicadores que evalúan su calidad se relacionan básicamente con lo que se llama «impacto» y se mide de manera prácticamente inmediata y cuantitativa. Cabe recordar «la ridiculez que significa evaluar la calidad de un trabajo erudito en términos de “indicadores de impacto” o de “usuarios externos”»⁵ tratándose de trabajos relacionados con humanidades y artes. Una idea equivocada del «rendimiento» y de los «resultados» de la investigación, además, lleva a las humanidades a «la tiranía de los *papers*» y al exceso de una literatura secundaria, olvidando que en las humanidades y las artes la creación es ciertamente lo primero y principal, y la investigación lo segundo.

No se trata con esto de oponer las humanidades a las ciencias de la naturaleza, lo que es una polémica

inútil y en gran medida superada: se trata de oponer las humanidades a un modelo burocrático fundado en una noción muy estrecha y limitada de la ciencia. (De hecho, la capacidad de imaginar, la libre investigación y el pensamiento crítico son, como es obvio, comunes a las ciencias y a las artes.)

Sin llegar a hablar de un «suicidio del alma», como sí lo hace Nussbaum, cabe destacar la tesis central de su libro: el vínculo que une *las humanidades y la democracia*. Es difícil pensar en democracia sin ciudadanos «capaces de pensar por sí mismos, criticar la tradición y comprender el sentido de los sufrimientos y logros de otras personas». Es el futuro de las democracias mundiales lo que está en juego, pues «si la tendencia se mantiene (...) se comenzarán a producir generaciones de máquinas utilitarias, en vez de ciudadanos íntegros».⁶

2. ¿Por qué interesarse por las humanidades?

Para la juventud de mi generación, apasionarse por las humanidades era intentar *conocer la realidad*: las «teorías filosóficas y psicológicas, las doctrinas históricas y toda suerte de especulaciones y descubrimientos» han cambiado, y siguen cambiando, la vida de millones de personas. No puede decirse que no han afectado la realidad.

Por otra parte, las obras literarias y artísticas encapsulan *las experiencias de personas que han vivido antes*, y permiten a los jóvenes y a quienes no han accedido a vivencias como esas ampliar el campo de su reflexión y de su acción posible. Las humanidades ofrecían amplios espacios a la imaginación creadora, modelos aparentemente inagotables, oficios y virtuosismos que se pueden recuperar y cultivar. Las llamadas por Dilthey «ciencias del espíritu» ofrecían, para la reflexión personal y colectiva, horizontes más amplios y más exigentes, un modo de refinar al ser humano y de desarrollar sus potencialidades al máximo.

Ofrecían la posibilidad de pervivir en las letras: estas permanecen más allá de las palabras, y pueden ofrecer una cierta ilusión de inmortalidad a las criaturas fugaces que somos.

El hombre creador, libre, pensante, no fue concebible, desde hace siglos, sin el estudio de las humanidades. La ciudadanía plena implica participar en la «gran conversación» que le ofrece la cultura. Para habilitarlo a participar en ella,

las humanidades, y su estudio en todos los niveles educacionales, sobre todo el superior, eran reconocidos como indispensables.

El instrumento de formación, la enseñanza tradicional de las humanidades, radicaba fundamentalmente en los libros, que en el momento de la creación de la imprenta y del inicio de la difusión de las obras impresas pudieron extender la fascinación por el conocimiento y las humanidades a una siempre creciente cantidad de personas. Algo de la fascinación de esa nueva tecnología, la de los libros, y del acceso a ellos, se refleja en esta cita bellísima, del año mismo de la muerte de Gutenberg, creador de la imprenta:

Los libros contienen las palabras de los sabios, los ejemplos de los antiguos, las costumbres, las leyes y la religión. Viven, discurren, hablan con nosotros, nos enseñan, aleccionan y consuelan, hacen que nos sean presentes, poniéndolas ante los ojos, cosas remotísimas de nuestra memoria. Tan grande es su dignidad, su majestad y en definitiva su santidad, que si no existieran los libros seríamos todos *rudos e ignorantes, sin ningún recuerdo del pasado, sin ningún ejemplo*. No tendríamos ningún conocimiento de las cosas humanas y divinas; la misma urna que acoge los cuerpos cancelaría también la memoria de los hombres.⁷

3. ¿Qué es lo «humano» en las humanidades tradicionales?

Según un célebre artículo de Erwin Panofsky, escrito en 1940 –un momento en que las humanidades recién comenzaban a ser cuestionadas–, podríamos considerar como «humano» aquello *opuesto a lo animal*: es decir, sería «humano» todo aquello que nos sustrae a las imposiciones del ciclo vital, nacimiento, reproducción, muerte y olvido. Las humanidades, en este sentido, tendrían que ver con aquello que nos permite exceder ese ciclo: la conciencia, el lenguaje, la memoria, que pueden transmitir la experiencia individual y colectiva a las nuevas generaciones, y permiten así la civilización. Desde este punto de vista, humanidades y civilización van de la mano. No sería «humano» quien carece de saber, y quien carece de las habilidades de urbanidad que permiten convivir civilizadamente.⁸

Desde *el centro* de cualquier cultura, se perciben como «*bárbaros*», o cualquier nombre equivalente, aquellos que no comparten los saberes y no se responsabilizan de los usos «civilizados». Los

saberes y los usos civilizados se comparten y se aprenden a través de las humanidades: las personas «cultas», es decir, cultivadas, pueden exceder la pura naturaleza, el reino de la necesidad, y dan frutos que permanecen y pueden compartirse en lo que alguna vez se llamó una «gran conversación» basada, sobre todo, en lecturas y enseñanzas compartidas sobre filosofía, literatura, ciencias y artes, en la que cada generación, aprendizaje mediante, es invitada a participar y a la vez a modificar mediante nuevas contribuciones. En épocas más pretenciosas, como el siglo XIX, se llegó a hablar de «la república de las letras».

Tal vez sí podríamos mencionar, al pasar, que «lo humano» así entendido, junto con provocarnos reconocimiento y entusiasmo, se basa —como la democracia ateniense— en la exclusión de muchos y el acceso preferente a la cultura de personas libres (es decir, no esclavas), de sexo masculino (es decir, no mujeres) y, en el caso de la cultura europea, de raza blanca. Las humanidades occidentales, entendidas desde esa noción de lo humano, no pueden sino tener una impronta que ellas mismas, en los últimos treinta años, se han preocupado de destacar y en muchos casos combatir.

¡Sin embargo, y siguiendo la misma fuente, «lo humano» puede definirse también como aquello *opuesto a lo divino*, concebido como lo inmutable, lo todopoderoso y eterno. Las humanidades, en este segundo sentido inseparable del primero, se vinculan a lo falible y a lo perecedero, a una especie de debilidad constitutiva que hace de la historia una de las «humanidades» indispensables. Solo la historia —las historias, diría algún contemporáneo— da la clave del valor relativo de las formulaciones de las humanidades, al pensarlas en contexto y relación con sus épocas y con sus lugares, es decir, con su tiempo y con su espacio, que pueden ser extremadamente quebrados y discontinuos, o al menos así se perciben desde que la llamada «cultura occidental» dejó de considerarse el centro del mundo.

Hablamos del «hombre del Renacimiento» para referirnos, en la cultura occidental, a un momento histórico en que las llamadas ciencias de la naturaleza y las ciencias del hombre no conocían la tajante división que luego las llevó incluso al antagonismo. Para ese ser humano, ningún ámbito del conocimiento le era necesariamente ajeno. *Studia humaniora* (expresión

de Erasmo de Rotterdam) abarcaba también las ciencias naturales. Se hizo luego necesario, sin embargo, *distinguir entre la esfera de la naturaleza y la esfera de la cultura*, «y definir así la primera con relación a la última, o sea, considerar la naturaleza como todo el mundo accesible a los sentidos» (Panofsky),⁹ dejando a las humanidades el campo de los testimonios o huellas que legan los seres humanos, los signos y las estructuras, las obras creadas por las personas.

(Desde entonces, la especialización no ha hecho sino dividir los campos hasta dejarlos transformados en pedazos de un mosaico que no logra formar una figura reconocible.)

4. Gutenberg, la imprenta y la definición de lo humano

El lenguaje estuvo siempre en la base de la transmisión de conocimientos y experiencias de una generación humana a otra, en la transmisión de habilidades y de técnicas de convivencia y civilización. A lo largo de la historia de la especie, sin embargo, el lenguaje no siempre llegó de una generación a otra de la misma manera.

En tiempos más antiguos de la civilización occidental, el lenguaje *ritual, oral*, y la transmisión de conocimientos por vía oral, auditiva, y con recurso visual no a las letras del alfabeto fonético sino a las *imágenes*, eran la forma tanto de «catequizar» como de instruir. Esto suponía que el dominio del lenguaje y de sus códigos de escritura no estaba extendido de manera pareja en una sociedad, y que existía una casta de «letrados» cuyo saber especializado creaba «autoridad» y se ponía por sobre el nivel de reflexión atribuido a la gente común, en gran medida escasamente alfabetizada. La posición católica sobre la lectura de la Biblia, por ejemplo, reflejaba por entonces esta estructura.

La invención de la imprenta *trastocó en Occidente no solo la autoridad de los letrados, sino también la organización mental del pensamiento*. Leer se transformó. Antes, una experiencia colectiva, compartida y guiada por otros y acompañada de imágenes que a veces decían mucho más que las palabras y se fijaban mejor en la mente. Con la imprenta, surge paulatinamente una experiencia individual y libre, que se remite a un tiempo personal, no compartido con nadie, de lectura solitaria y silenciosa. No solo nos encontramos ante una lectura personal de la Biblia, como recomendaban la Reforma y Martín

Lutero, sino ante una revolución en los hábitos mentales y en la forma del pensamiento: hay un punto de vista, el del lector, que es individual; hay una perspectiva, un punto de fuga, que está relacionado con el ojo del lector del libro y del espectador de la imagen. *No es por azar que la perspectiva en la pintura surge en esos tiempos.*

Importante también es observar que la lectura extiende el hábito visual de mover los ojos de izquierda a derecha, en la cultura occidental predominante, y de pensar como se lee, es decir, *secuencialmente*. Con la lectura de obras impresas surge también la importancia del autor y su propiedad sobre lo escrito; la referencia cruzada de un escrito a otro, y también el hábito de pensamiento que exige y pide una obra terminada, coherente consigo misma, cuya secuencia lleva a un término que resuelve los temas que plantea al comienzo y les da un cierre («closure»¹⁰). Todo esto influye en el concepto de lo que es «humano» según las humanidades tradicionales.

Debemos subrayar una vez más que la «gran conversación» de las antiguas humanidades se basó, a partir de Gutenberg, en la lectura de libros. La imprenta trajo consigo una gran extensión de las posibilidades de saber y una tremenda ampliación de las personas que podían acceder a ellas; prácticamente, en 1439, año de la creación de la imprenta, se produjo una *mutación en las humanidades*.

«El automóvil es una silla de ruedas». Este artefacto de Nicanor Parra, si lo aplicamos a la imprenta, puede señalarnos que el dominio de una tecnología es también el abandono de otras posibilidades: que la forma de pensamiento favorecida por el hábito de la lectura de libros impresos puede inhibir el desarrollo de otras potencialidades de la mente humana que también se relacionan con el conocimiento.

Tal vez en nuestra época se esté produciendo una *nueva mutación de las humanidades*, basada en la actualización de otras potencialidades de la mente humana, diferentes a las que dieron origen a la definición de lo humano sintetizada por Panofsky. A esta arriesgada afirmación se dedica lo que sigue.

5. Redefinir lo humano, en «humanidades» para estos tiempos

«La memoria, las palabras de los sabios, los ejemplos de los antiguos, las costumbres, las leyes y la religión» no se encuentran ahora ni

solo ni principalmente en los libros, como en los quinientos años anteriores. Se encuentran ahora, sobre todo, en las imágenes y en los medios de comunicación, que trascienden aceleradamente las fronteras y las lenguas nacionales. Sin comprender esto nos estaríamos perdiendo precisamente ese cambio fundamental que, por ser tan acelerado en esta generación, no es solamente *cuantitativo sino sobre todo cualitativo*. Esto implica tratar de entender –desde nuestra formación libresca, que nos pone a la vez en ventaja y en desventaja– los modos nuevos de conocer y aprender que, sin pedirnos nunca permiso, se han instalado en nuestras sociedades y en nuestras formas de pensamiento. En el lapso de una sola generación, la mía, se han producido cambios de hábitos físicos y mentales que antes eran intergeneracionales, graduales y prácticamente imperceptibles.

Existe incompatibilidad creciente entre, por una parte, las formas tradicionales de transmisión de conocimientos en las humanidades y, por otra, las tecnologías que hoy generan este salto cualitativo en el saber humano y en la capacidad tanto de intelección como de acción de nuestra especie. (Estamos llamando «tecnologías» a todas las extensiones de las posibilidades humanas, partiendo, por cierto, por el lenguaje.)

Los niños y jóvenes se informan más en los medios de comunicación que en las escuelas; y se informan de una manera muchísimo menos reflexiva, por cuanto son objeto de un aluvión permanente de imágenes, muchas de ellas de contenido publicitario, que ejercen una poderosa influencia afectiva, crean modificación de hábitos de vida y de percepción sensorial, y tienen su propia lógica de desarrollo técnico, muchas veces totalmente al margen de la reflexión de las humanidades actuales. Si siguiéramos enseñando las humanidades igual que antes, sin tomar esto en cuenta, nuestros niños hoy podrían crecer, en aspectos fundamentales, siendo «rudos e ignorantes, sin recuerdo del pasado, sin ningún ejemplo», y con una memoria tan caótica como un disco duro cualquiera. O peor, a merced de un internet que, para alguien mal informado y sin orientaciones, funcionaría como «el basurero de la humanidad».¹¹

La preeminencia de la palabra escrita, del argumento razonado, de la obra que llega a determinadas conclusiones, no está en primera línea hoy si se piensa en cómo se transmiten,

en nuestras sociedades, las ideas y los conocimientos; salvo, probablemente, en el caso de currículos escolares, las más de las veces patéticamente inadecuados en nuestros países.¹²

El advenimiento de medios nuevos (para ponerlo fácil, pensemos en la radio, el teléfono, la fotografía, el cine, a comienzos del siglo pasado) solía leerse desde los parámetros de conocimiento que correspondían a prácticas culturales anteriores en el tiempo, como en el caso de la pintura para la fotografía. Me temo que ese es un peligro claro y presente: el de reducir lo desconocido a lo conocido, el de llegar –como decía Marshall McLuhan– a las tecnologías del siglo XXI con las ideas y las herramientas del XIX.

6. Los precursores de la mutación en las humanidades y la imposibilidad de su tiempo para asimilarlos (Aby Warburg y Walter Benjamin)

Las primeras reflexiones profundas e innovadoras sobre los cambios que los nuevos medios tecnológicos producían en la percepción humana y en el acercamiento a las disciplinas humanísticas fueron acogidas inicialmente en el siglo XX con una notable incompreensión, y consideradas ajenas a las disciplinas propiamente humanísticas. Pienso en los dos autores que más conozco: Aby Warburg y Walter Benjamin, cuya obra dio señales de la mutación que viene produciéndose en la relación entre las humanidades y la sociedad en el siglo XXI.¹³ Sus escritos cayeron en un discreto olvido después de su muerte para surgir con gran fuerza precisamente años después, en nuestros tiempos, y ser considerados increíblemente anticipatorios.¹⁴ Opto aquí por recurrir a estas voces más bien proféticas en vez de a cantidades de literatura secundaria sobre el tema, que hoy se multiplica hasta la ininteligibilidad y se vuelve instantáneamente obsoleta al cambiar la tecnología de las comunicaciones. (Un hecho contemporáneo: el avance de la reflexión es superado una y otra vez por el ritmo vertiginoso del avance de la tecnología.)¹⁵

Me habré de concentrar en un decantado de las iluminaciones que en su momento resultaron más inasimilables, pues iban en contra del saber humanístico tal cual se entendía durante el lapso de sus vidas.

7. Conocimiento discursivo y conocimiento fulminante

Tal como hubo una fascinación por el poder de los libros en las humanidades, hubo en el siglo XX atisbos de la fascinación por las imágenes que hoy domina nuestro mundo y cambia nuestros hábitos mentales. Hablaba Aby Warburg de la imagen en términos de «un fulmíneo retorno a una manera más primitiva de captar, de capturar».¹⁶ Y Walter Benjamin pensó en la imagen como un relámpago: su luz enceguecedora precede al ruido tardío del trueno, tal como la revelación instantánea generada por la imagen es seguida solo posteriormente, a otra velocidad, por una explicación verbal, un texto.¹⁷ *Quisiera presentar el pensamiento de las imágenes como parte de un desquiciamiento de los hábitos propios de una mentalidad fundada en la lectura lineal de palabras impresas, y como uno de los elementos fundamentales de las nuevas habilidades de las que han de hacerse cargo las humanidades en el siglo XXI. Porque el desplazamiento de unos hábitos y capacidades significa también la creación de otros hábitos y otras capacidades.*

La extensión del pensamiento basado en imágenes deja de manifiesto la lentitud del discurso lineal, su derrota expresada en la famosa frase triunfalista de la revista *Life* de los años cuarenta y cincuenta: *An image is worth a thousand words*, una imagen vale por mil palabras, en un momento apoteósico de la fotografía.¹⁸ La instantaneidad de la impresión producida por las imágenes se absorbe sin un proceso discursivo igualmente rápido, y apunta a una capacidad de conocimiento humano «más primitiva», si se quiere, o en todo caso distinta.

Esto es un tema decisivo para las nuevas humanidades. No en vano se ha dicho que los nuevos alfabetos serán aquellos que no puedan leer las imágenes y que no puedan pensarlas tanto creativamente como críticamente.¹⁹ Una advertencia que resuena hoy particularmente, en un momento en que el exceso y la sobreabundancia de imágenes ofrecidas por la prensa, la televisión e internet embotan nuestras capacidades hasta reducirlas, a veces, a una simple ilusión, y cuando existe el peligro cierto de convertirse en consumidores de imágenes previamente seleccionadas por otros.²⁰ Cabe agregar aquí que el valor testimonial que alguna vez se atribuyó a la fotografía o a la filmación ha caducado, debido a dos tipos de manipulación: una, la que proviene de nuevas posibilidades tecnológicas (el ejemplo obvio, *photoshop*) y otra del manejo interesado

de las imágenes por parte de los medios de comunicación. A pesar de las manipulaciones, permanece como parte esencial de nuestra experiencia contemporánea un pensamiento de las imágenes y con las imágenes, que contradice muchos hábitos académicos y disciplinarios y exige una forma de comprensión más cercana a la de las artes y de la poesía. También en esto el trabajo de Warburg y el de Benjamin resultaron ser proféticos respecto del siglo XXI.

8. El mosaico del conocimiento

Tanto Warburg como Benjamin fueron grandes coleccionistas, y generaron cada uno fascinantes archivos. Lo que trabaja Aby Warburg en su archivo es la huella de la supervivencia de la Antigüedad pagana, de su irrupción contemporánea en múltiples contextos posteriores, comenzando por el Renacimiento y hasta el momento mismo de su escritura. Walter Benjamin, por su parte, busca entre miles de pormenores, mil detalles visuales, arquitectónicos, de decoración, de moda, mil citas sobre la ciudad, la estructura subyacente en París, a la que denominó la capital del siglo XIX. Capital, igualmente, del capitalismo incipiente que se manifiesta en las zonas más íntimas de la vida y del trabajo, en la generalizada mercantilización no solo de los objetos, sino de las experiencias humanas.

Cada uno de ellos se propone un trabajo ajeno al del otro, diferente en su objeto y en sus implicaciones. Ambos comparten, sin embargo, la atención obsesiva y maravillada por los más mínimos *detalles*, por las infinitas particularidades recogidas en el archivo. Hay más de lo eterno en el vuelo de un vestido, dirá Benjamin, que en cualquier idea. Y el «buen dios» de Warburg se encuentra, dice él, en los detalles. A ambos se les puede aplicar una frase de Goethe que Benjamin atesoraba: «Existe un empirismo delicado que se relaciona tan íntimamente con el objeto que se transforma en verdadera teoría».²¹ Se trata en ambos de una forma de pensamiento que tiende a *disolver la oposición entre conocimiento abstracto y concreto*,²² entre lo empírico y lo teórico, mediante el trabajo con determinadas imágenes.²³

Los métodos de ambos no son un dato erudito solamente. Los he traído a colación (muy parcialmente) en relación con las humanidades del siglo XXI: para proponer que *las habilidades que necesitamos, en relación con una cultura invadida como nunca por la rápida sucesión de las imágenes,*

tienen que ver con una capacidad de mirar que no es lineal, cronológica ni causal ni necesariamente continua; con una capacidad que percibe los más pequeños elementos y ve en ellos y entre ellos ciertas «vigilancias, ecos y afinidades» que se muestran, más que decirse, a través del *montaje, la yuxtaposición de fragmentos*. La proximidad de imágenes de diversas épocas y origen pone de relieve algo que reaparece y se resignifica en contextos diversos.

Estos métodos y estas prácticas tienen varios rasgos sorprendentemente vigentes para la época actual. En primer lugar, *suspenden la distinción entre lo culto y lo popular*: las imágenes que Warburg y Benjamin reúnen incorporan también, por ejemplo, imágenes publicitarias o de otros orígenes (hoy incorporarían videojuegos y mangas). En segundo lugar, *piden una lectura que contraría el hábito de ir de izquierda a derecha, y pide en cambio una constante reconsideración, un repaso que implica mirar las imágenes en sus más mínimos detalles, por cuanto las conexiones establecidas entre ellas no siempre son las más evidentes*. Y, en tercer lugar, al estar sujetas las imágenes a un cambio de sus lugares relativos podían siempre ir adquiriendo nuevos significados según su contigüidad o distancia con otras imágenes incluidas, por lo que *el sentido final de la reflexión podía quedar constantemente en suspenso*: la visión de las imágenes no lleva a una versión definitiva relacionada con un significado en particular, sino a la apertura permanente de nuevas posibilidades de relato.

Junto con escandalizar a los tradicionalistas de entonces, estas prácticas remiten sorprendentemente a otras que *en esa época no se podían ni siquiera imaginar*. (Una observación aguda las ubica entre el Talmud y el internet.) Los paneles oscuros de Warburg, cubiertos de imágenes fijadas mediante alfileres (para poder cambiarlas de ubicación y así crear permanentemente nuevos relatos), son una prefiguración de lo que hoy cada uno de nosotros puede hacer en su computador personal. Los caminos que abren los fragmentos de texto en los archivos de Benjamin prefigurarán en cierto modo los «hipervínculos» que se nos han hecho fáciles y habituales desde que la computación ha modificado nuestros hábitos y nuestras habilidades.

El conocimiento, en una era de mutación tecnológica, puede buscar metáforas nuevas. Las tecnologías modifican constantemente sus

maneras de extender las capacidades humanas... o de inhibirlas. Si la imprenta inhibió esta otra forma «más primitiva» de conocer e instaló un prolongado reino de un pensamiento lineal y abstracto, las tecnologías de hoy ponen en juego otras capacidades humanas de asociación y de inteligencia. La metáfora del mosaico (McLuhan), de los fragmentos y de las yuxtaposiciones que el arte y la literatura proponían desde comienzos del siglo xx, comienza a ser útil en la práctica diaria de quienes vivimos y trabajamos hoy en un ambiente determinado por tecnologías nuevas. El genio de *Apple* consistió en hacer de la computadora no un «ordenador», como dice nuestro diccionario, sino más bien un campo de juego, donde los espacios y las imágenes pueden entrar en relaciones renovadas. Había que aprender de manera más intuitiva que «lógica», y eso ha creado las brechas generacionales en el uso de la tecnología. Los niños la aprenden más rápido porque están menos limitados o condicionados por su educación anterior, y tienen mentes más «plásticas».

La contrapartida de esto puede ser la inhibición de algunas capacidades de razonamiento lineal que antes se daban por comunes para todas las personas educadas. Es decir, todo aquello que es un «medio» para «extender» nuestras capacidades tiene doble y triple filo. Repito a Nicanor Parra una vez más: «El automóvil es una silla de ruedas». Lo que nos extiende también nos limita, y también nos modifica desde los hábitos físicos evidentes hasta lo más sutil de nuestro funcionamiento mental inconsciente. Sin ir más lejos, pensemos en cómo nuestro uso extendido del PowerPoint ha modificado no solo la forma de las conferencias, sino, más todavía, el cómo las vamos pensando. Un artista me dijo una vez: usa cualquier programa y no el PowerPoint. Y lo decía no porque el programa no sea útil ni bueno; lo decía como medida de higiene mental, para evitar la automatización inconsciente de mis propios hábitos de pensamiento, para evitar que el PowerPoint pensara por mí o fuera dándole forma al desarrollo de mis ideas.

The medium is the message se titula un capítulo del libro *Understanding Media* (1964), de Marshall McLuhan, otro precursor que hoy vuelve a publicarse y discutirse.²⁴ El «contenido», así, entre comillas, no puede considerarse como una especie de «bala de información» que va de un lugar a otro por un espacio vacío: lleva consigo

el impacto social que produce el medio que lo transmite.²⁵ Pensemos en un ejemplo contemporáneo y relacionado con las humanidades. Las «humanidades digitales», *the digital humanities*, son hoy un tema que hace furor en el hemisferio norte y en la internet (los invito a examinar en los buscadores el debate al respecto). Lo que llamaríamos «el contenido» de las humanidades no puede quedar incólume a su consideración desde un punto de vista agregado y cuantitativo (*big data*), ni a su trabajo por la vía de programas computacionales. Surge así un tema enorme, que está hoy en plena discusión y que no podríamos sino mencionar por el momento. Lo dejo para la conversación posterior, pues Carolina Gainza puede decirnos sin duda más de esto que yo.

9. El mosaico global: la multipolaridad del pensamiento y las nuevas subjetividades

Con esto cierro un círculo pero se abre inmediatamente otro, que nos faltaba para diferenciar las humanidades tradicionales de las humanidades en el siglo xxi. Me refiero al ámbito de la globalización y específicamente el de la migración. Las tecnologías de las que estamos hablando se vinculan fundamental e inextricablemente con la migración, tanto de ideas como de personas. «Los medios electrónicos traen consigo cambios decisivos en el campo de los medios de comunicación masiva y otros medios».²⁶ Los seres humanos, a los que las humanidades se refieren por definición, han visto modificarse sus subjetividades y sus formas de conducta, y la caducidad de las metáforas explicativas del siglo xx —como las de centro y periferia— han dejado de manifiesto lo anticipatorio del verso aquel de William Butler Yeats: *The centre cannot hold*, es decir, el centro ya no se sostiene. La noción de centro, tal como se entendía antes, tampoco. Las «esferas públicas» son múltiples en el mundo y dentro de cada sociedad. Los imaginarios también, y generan, por la vía de los medios de comunicación, grandes desplazamientos.

La pulsión globalizante tiene dos caras contrapuestas: por un lado, tiende a reducir las diferencias, a «aplanar», a estandarizar, a aplicar una lógica de lo mismo. Por otra, tiende a generar vertiginosamente, mediante «una traducción cultural ultrarrápida», una serie de diferencias y resistencias creativas, muchas veces ladinas e irónicas.

En un mundo que ya es universalmente percibido como policéntrico y multicultural, se desdibujan los límites de las disciplinas humanísticas tradicionales, se cuestionan permanentemente sus supuestos, caducan muy rápidamente muchos saberes. El proceso de transmisión de los valores de las humanidades se transforma entonces, según las palabras de un futurólogo: *el aprendizaje del futuro será aprender a desaprender*²⁷ para volver constantemente a aprender, pues aquellos que llamábamos «contenidos» de las ciencias y de las humanidades cambian a una velocidad insólita en la historia de la humanidad. Los seres humanos aprenderán a la manera medieval: como aprendices de un oficio desplegado por otros más que de los «contenidos» que esos otros puedan entregarles.

La actualidad, incluso política, demuestra que la globalización, y los medios electrónicos que la caracterizan, generan unas especies de «sistemas frontales» de ver, pensar y sentir, «nuevas subjetividades y sentimientos», «alzadas y bajas de la marea emocional. Estas gatillan transformaciones en el pensamiento, en los actos y en el comportamiento».²⁸ Podríamos hablar mucho, por ejemplo, del Twitter y otras redes sociales en este sentido: y además en el sentido de generar muchas veces un tipo de pensamiento abreviado y aforístico, aparte del antipensamiento de las consignas, que muy recientemente, en la elección de Trump, nos ha mostrado su rostro más sombrío y amenazador.

10. Para las humanidades en el siglo xxi: ¿esbozo de una utopía? ¿De la torre de marfil a la torre de control?

Hemos descrito hasta aquí lo que fueron las humanidades hasta la primera mitad del siglo xx, su actual valoración dentro de sociedades que se mueven fundamentalmente en torno a las utilidades y al lucro, y la profunda modificación que los cambios tecnológicos de los últimos cien años han producido tanto en las humanidades mismas como en los seres humanos que las cultivan y las estudian en el presente. Llega entonces el momento de hacerse la pregunta más difícil: qué se puede hacer. Y me vienen a la mente palabras nobles de Ítalo Calvino: reconocer, en medio del infierno, lo que no es infierno y hacerlo durar, y darle espacio.²⁹ «Habría que multiplicar (...) todos los refugios donde se medita, donde se instruye, donde uno se recoge, donde uno aprende

alguna cosa, donde uno se hace mejor...»³⁰ Creo que esto expresa el *deseo profundo y permanente de cuantos amamos las humanidades*. Pero vamos precisando... y traduciendo.

1 Nussbaum, M., *Not for profit: Why Democracy Needs the Humanities*, The Public Square Book Series, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2012. Primera versión en 2010.

2 Ordine, N., *La utilidad de lo inútil, Manifiesto*, Barcelona, 2013, Acanalado. Primera versión en italiano ese mismo año.

3 Ordine, N., *op. cit.*

4 Nussbaum, M., *op. cit.*, p. 23.

5 Palabras de Collini citadas por Nussbaum, p. 129.

6 *Ibid.*, p. 2.

7 Carta del cardenal Bessarion al dux Cristóforo Moro, al hacer donación de su biblioteca en 1468, el mismo año de la muerte de Gutenberg. (Citado en Ordine, N., *op. cit.*, pp. 101-102).

8 Panofsky, E., «La historia del arte en cuanto disciplina humanística», en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial S.A. 1979 (versión original en 1940), pp. 17-39, *passim*.

9 *Ibid.*

10 «Print eventually reduced the appeal of iconography in the management of knowledge, despite the fact that the early ages of print put iconographic illustrations into circulation as they had never been before. Iconographic figures are akin to the 'heavy' or type characters of oral discourse and they are associated with rhetoric and with the arts of memory that oral management of knowledge needs». Ong, W. J., *Orality and Literacy, The Technologizing of the World*, New York, Routledge, 1982 y 2002. Recuerda la obra sobre arte de la memoria de Frances Yates.

11 Palabras del poeta chileno Diego Maquieira.

12 Sobre currículos escolares, véase por ejemplo, Nussbaum, M. y Chiuminatto, P., *Diálogos para una nueva escuela en Chile*, Santiago, Ediciones UC, 2015.

13 «Change is rarely straightforward... Sometimes it's as complex as chaos theory and as slow as evolution. Even things that seem to happen suddenly arise from deep roots in the past or from long-dormant seeds» (Rebecca Solnit, <https://www.brainpickings.org/2016/03/16/>).

14 Susan Buck-Morss, «enormemente anticipador», dice sobre el trabajo de Aby Warburg, «coleccionista de imágenes». En «Estudios visuales e imaginación global», *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, edición de José Luis Brea, Madrid, Akal, 2005.

15 Además, muchas veces suena como una lucha de poder, influencia y fondos entre departamentos universitarios de otras realidades.

16 Warburg, A., citado en Valdés, A., *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*, Santiago, Orjikh, 2012, pp. 24 y 62, nota 7.

17 Benjamin, W., *The Arcades Project*, citado en *De ángeles...*, p. 62, nota 3.

18 Otras frases decidoras en ese entorno: *Life, the magazine for people who can't read*, y *Time, the magazine for people who can't think*.

19 Benjamin, W., «The illiteracy of the future will be ignorance not of reading or writing, but of photography». Citado en Valdés, A., *De ángeles...*, p. 68, nota 1.

20 Valdés, A: Prólogo a Alfredo Jaar *et al.*, *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 8.

21 Benjamin, W., en *A Short History of Photography*, citado en *De ángeles...*, p. 42.

22 Didi-Huberman, G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002,

p. 487. De una carta de Aby Warburg a su hermano Max: «Gracias a estas investigaciones, hoy puedo comprender, y demostrar, que el pensamiento concreto y el pensamiento abstracto no se oponen tajantemente, sino que, por el contrario, *determinan un círculo orgánico de la capacidad intelectual humana*».

23 También ambas obras, la de Warburg y la de Benjamin, tienden a problematizar el tiempo cronológico, o, en palabras de Benjamin, el tiempo que se siente pasar «como las cuentas de un rosario», «homogéneo y vacío». En el caso de Warburg, la atención a la supervivencia de las imágenes va en detrimento de su inclusión en una secuencia ordenada, en una continuidad histórica: va en contra de la voluntad de periodización que, en la historia del arte (y también en la de la literatura) ha llevado tradicionalmente a hablar de «fuentes» e «influencias». El contacto entre dos o más imágenes se produce no por contigüidad cronológica, sino por una semejanza intempestiva que se advierte entre ellas, por una revelación del *pathos* warburgiano o de un relampagueo producto de «una fuerza mesiánica débil», en el caso de Benjamin. Es decir, metáforas de dos tradiciones muy distintas, pero referidas a un fenómeno similar: el de la Iluminación, el de la intensidad de la relación que se crea entre imágenes, el de la irrupción de tiempos históricamente distintos mediante algo así como epifanías. Y una renovada relación entre el pasado y el presente. «Articular históricamente lo pasado –escribe Benjamin– no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como relumbra en el momento de un peligro». De manera que es el presente, en el peligro o en la epifanía, el que convoca e ilumina aquellos aspectos del pasado que logran volver a la vida a través de las imágenes.

24 McLuhan, M.: *Understanding Media - The Extensions of Man*, Berkeley, California, Gingko Press Inc., 2013 (publicado por primera vez en 1964).

25 Gordon, T. W., «McLuhan's Compass for the Voyage to a World of Electric Words», prefacio a McLuhan, M., *The Gutenberg Galaxy, The Making of Typographic Man*, with new essays by W. Terence Gordon, Elena Lamberti and Dominique Scheffle-Dunand, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2011.

26 Appadurai, A., «Here and Now», introducción a *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996), en Nicholas Mirzoeff (Ed.), *The Visual Culture Reader*, segunda edición revisada, Londres y Nueva York, Routledge, 2002, pp. 173 ss.

27 Toffler, A. «The illiterate of the 21st. century will not be those who cannot read and write, but those who cannot learn, unlearn and relearn».

28 Maharaj, S., «Xenopistemias: instrumental hechizo para sondear el arte visual como producción de conocimiento y los regímenes retinianos», ensayo aparecido en el catálogo de Documenta 11, Platform 5: Exhibition, Kassel, 2002. Traducción de Adriana Valdés, solo para fines de uso en el seminario sobre «Metáforas mutantes» del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile, segundo semestre de 2003).

29 Ítalo Calvino, citado por Ordine, N., *op. cit.*, p. 24.

30 Víctor Hugo, citado por Ordine, N., *op. cit.* p. 85.

