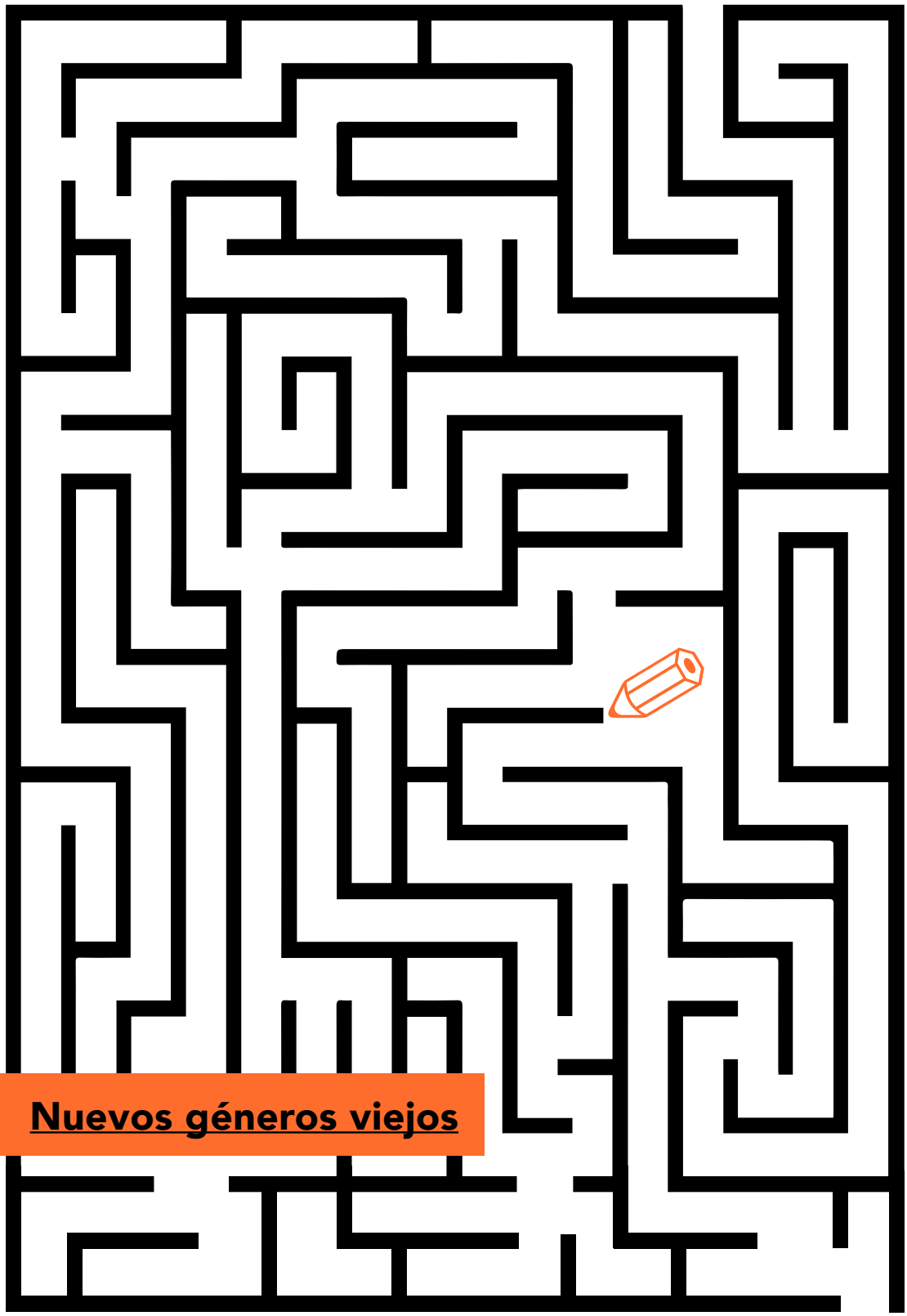
Dossier 41



Nuevos géneros viejos

Revista de la Facultad de Comunicación y Letras UDP Año 14

Dossier 41

3
Editorial
5
Mark Greif: Escribir a contracorriente
Evelyn Erlij
11
El periodismo narrativo hoy:
El negocio del miedo
Leila Guerriero
21
Melvillo, una rara constelación
Ignacio Álvarez
24
Los raros de Rubén Darío.
El silencio de Camille Mauclair
Christopher Domínguez Michael

Dossier:
Nuevos géneros viejos
35
Profanar la escritura mapuche
Danay Mariman Catrileo
41
El factor Puig
Alberto Fuguet
48
Wattpad: La comunidad
de los escritores anónimos
Diego Zúñiga
52
Los abuelos de la autoayuda
Daniel Villalobos
57
Carta de relación:
Suboficial mayor Juan Vera
al teniente coronel Juan Macías
Constanza Gutiérrez
60
Cuatro columnas
Margarita Valencia, Valentina Salvatierra,
Stefania Malacchini y Roberto Castillo Sandoval

64
El spot: Venus de Milo
Martín Vinacur
66
¿Qué estás leyendo?
Soledad Fariña, Cristóbal Marín, Pilar Hurtado,
Macarena García Moggia, Mike Wilson, Rodrigo
Fuentes y Juan Francisco Turrientes

Revista Dossier N°41
Julio de 2019
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.
Editora
Andrea Palet
Consejo editorial
Álvaro Bisama
Javier Cercas
Alejandra Costamagna
Leila Guerriero
Rafael Gumucio
Andrea Insunza
Cristián Leporati
Julio Ortega
Rodrigo Rojas
Francisca Skoknic
Alejandro Zambra
Asistente editorial
Daniela Rogel

Diseño
Rioseco & Gaggero
Ilustración
Página 20: Manuela Montero
Fotografía
Página 4: Roderick Aichinger

Puntos de venta: Librerías Lea+ (Gam), Lolita, Metales Pesados Alameda, Catalonia, Takk, Qué Leo Pedro de Valdivia, Qué Leo Ñuñoa, Mar del Libro (Valparaíso).

Impreso en A Impresores
ISSN: 0718-3011
Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° 152.546

udp
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

Nuevos géneros viejos o el travestismo de la escritura

Me vería en serios aprietos si tuviera que elegir la escena más graciosa de *El burgués gentilhombre* de Molière. Recuerdo que las carcajadas me obligaron a interrrupir la lectura en numerosas oportunidades, incluso cuando el humor se torna corrosivo.

Pero si estuviera obligada a seleccionar una escogería el momento en que Jourdain, el burgués, le pide ayuda a su profesor de filosofía para escribir «algunas cosillas», ya que está enamorado de una señora de «alta condición». Cuando el profesor le pregunta si las quiere en verso o en prosa, el gentilhombre responde que en ninguna de las dos cosas. El profe explica entonces que todo lo que no es verso es prosa, de hecho la conversación que sostienen en ese momento es prosa. Asombrado, Jourdain pregunta: «Cuando digo "Nicolasa, tráeme las zapatillas y el gorro de dormir", ¿hablo en prosa?». Ante este fenomenal descubrimiento, nuestro hombre, fascinado, concluye: «Más de cuarenta años hace que me expreso en prosa sin saberlo».

La revista *Dossier* –que habla en prosa aunque está consciente de ello– retoma el guiño de Molière abriéndose a nuevos viejos géneros para poner en cuestión el hecho de que estemos tan aferrados a las jerarquías culturales. Por qué no dar rienda suelta a una suerte de travestismo de formatos, estilos, soportes. Apostar por una diversidad que contribuya a enriquecer el discurso buscando hacerlo más fresco o liviano, o frágil, o tentativo o inquietante o todas las anteriores. Como se lo propuso Puig, al que Beatriz Sarlo llamó el gran nivelador que «enamora a los cultos por la forma en que se ubica en una cultura otra, borrando el esfuerzo del pasaje del bolero al folletín, del cine a la novela».

Abajo las certezas. Y las etiquetas. Y los límites. Y los géneros estancos que terminan por obligarnos a rotular textos como si la lectura fuera un ejercicio de taxonomía. Clasificar discursos o derechamente disecar la letra impresa y ponerla en la sección correspondiente. Danay Mariman, por ejemplo, sugiere abordar la escritura mapuche del siglo pasado de la misma forma que lo haríamos con una novela o una antología de relatos, sin exigirle más pero sobre todo sin exigirle menos. «Una lectura que profane, no que santifique: que estalle, no que conserve.»

El leer como un estallido. Me gusta la imagen. Un bombazo que puede hacer caer fronteras o al menos deshacer contornos de esa pureza que aprisiona. Borrar de un estampido las aduanas literarias.

Para eso están estos nuevos viejos géneros que nos regresan al punto de partida sin diferenciar si se trata de un escrito ancestral o un nervioso relato plasmado en Wattpad o Medium. Nuevos géneros viejos que contribuyen a afinar el ojo tras cualquier circunstancia que puede terminar convertida en una perorata discursiva, como la carta relación de un suboficial en una toma de estudiantes, o ayudan a improvisar unas líneas para llamar la atención de un secreto amor, o, más simple todavía, dan curso a esa necesidad que todos de tenemos que nos cuenten una historia.

Daniel Villalobos habla de un dramaturgo para quien «el éxito del drama amoroso radica en una verdad muy simple y es que, al final del día, todos queremos a alguien que nos tome la mano en la oscuridad». ¡Vengan esos cinco!

Cecilia García-Huidobro McA.

Mark Greif
Escribir a contracorriente
Evelyn Erlij

La oferta de certezas parece ir en alza. Basta abrir los diarios para encontrarse con columnistas que, semana a semana, prefieren pontificar verdades a problematizar la polémica de turno. Da la impresión de que cualquier debate sirve sobre todo para ser ganado y no tanto para plantear dudas o masticar ideas. El ánimo dialógico de las conversaciones, e incluso del ensayo, parece cada vez más escaso dentro del periodismo de opinión. Hace poco el escritor mexicano Juan Pablo Villalobos lo planteó así en Twitter: «Propongo la incorporación de un anti-tertuliano a cada programa de TV, que diga cosas como: "Hombre, francamente no sé", "Es una teoría, como tantas otras", "Preferiría no opinar"».

Mark Greif (Boston, 1975), tal vez uno de los ensayistas más interesantes del último tiempo, se sitúa, precisamente, en ese terreno movedizo de la divagación y la falta de certezas. Hace más de quince años fundó con unos amigos –entre ellos, Keith Gessen, Benjamin Kunkel y Chad Harbach, hoy todos traducidos al castellano y convertidos en novelistas y ensayistas– la revista *n+1* y comenzó a publicar lo que él llama «un tipo de literatura que no existía en ninguna parte» y que se podría traducir como ensayos políticos en un sentido amplio y con cierta vocación de izquierdas (o al menos de lo que en Estados Unidos puede ser de izquierda), lo que recuerda a la vieja *Partisan Review*, esa revista donde escribieron T.S. Eliot, James Baldwin, George Orwell o Susan Sontag, por solo nombrar a un par. Es decir, ensayos escritos para la prensa. Textos que se entienden mejor si se recuerda que el nombre del género –ensayo– viene del francés *essayer,* que significa «probar», «intentar», «ensayar», en este caso una respuesta, tal como buscaba Montaigne.

Los textos de Greif son intentos por comprender la realidad política, social y cultural a partir de lo cotidiano. Ensayos en los que busca desenredar asuntos que lo irritan o le quitan el sueño. Desde la obsesión por la salud –«el gimnasio se parece a un hospital de voluntarios», advierte en «Contra el ejercicio»–, pasando por la alimentación, hasta llegar a la maternidad, la desigualdad, la estupidez de los *reality shows* y la sexualización de la infancia. «La tendencia de estos últimos cincuenta años ha sido hacernos ver la juventud sexual ahí donde no existe, e ignorarla donde existe», escribió en el ensayo «La tarde de los niños con sexo», en el que reclama que, mientras muchos se escandalizan y hasta intentan prohibir *Lolita*, la novela de Vladimir Nabokov, casi nadie se queja por la forma en que, desde mediados del siglo xx, la cultura del entretenimiento, la pornografía y la publicidad se han dedicado a vender fantasías adolescentes y a rendir culto a los cuerpos jóvenes.

Quizás es el problema del sentido común: es necesario un tipo especial de inteligencia para ser capaz de abrirse paso entre esas mareas de mazamorra insípida y oponerse a ella.

De una selección de estos escritos nació el libro *Against Everything* (2016; *Contra todo,* 2018), una compilación que, por su agudeza y lenguaje cercano, tiene a Greif convertido en uno de los ensayistas más aclamados del último tiempo. El crítico cultural Frederic Jameson le atribuye la capacidad de proponer «una fenomenología del presente, de diseccionar la actualidad antes de que desaparezca». Antes había publicado *The Age of the Crisis of Man: Thought and Fiction in America, 1933-1973* (2015), un recorrido por las huellas que dejaron los horrores del siglo xx en la ficción y la filosofía estadounidenses, y una serie de libros de los que ha sido coeditor, como *¿Qué fue lo hipster?* (2011), un estudio sociológico sobre esa subcultura que permite, entre otras cosas, ser fan de Žižek y de Wes Anderson, y comprarse ropa ridículamente cara.

A Greif lo presentan en los medios como un «intelectual de izquierda educado en Yale, Oxford y Harvard», y si bien la academia es su trabajo de tiempo completo –hizo clases en la New School de Nueva York, en Brown, y hoy es profesor adjunto de Stanford–, su escritura sin notas al pie y con un lenguaje cotidiano, a ratos digresivo, a ratos dislocado, está lejos de las formalidades y los tics propios de los *papers.* Greif anuda lazos inesperados y desarrolla argumentos que, de una u otro forma, lo invitan a pensar a contracorriente. De ahí el título *Contra todo*: más que nihilismo o delirio punk, lo suyo es un afán por desarmar las certezas, las ideas que de tan instaladas nadie se molesta en cuestionar.

«Cuando alguien parece seguro de lo que dice, uno se tienta a responder ¿pero qué pasa con lo opuesto?, ¿si lo piensas de nuevo, desde cero, todavía opinas lo mismo? Al estar contra todo, la gente no se siente obligada a pensar más –dice Greif desde Stanford, California–. Todos sabemos que la verdad se derrumba en el error, que una verdad revelada se transforma en un ídolo, que las personas toman atajos para olvidar el significado de sus propias palabras. Yo también me canso de la gente que quiere celebrar al ídolo de la crítica, del disenso. Me gustaría que empezaran de cero y se aseguraran de que no han caído en un error.»

En esta entrevista, quien ha construido su carrera haciéndole la guerra al sentido común, a las certezas y a las verdades de cartón cuestiona la importancia de la crítica y el disenso, reconoce que le entristece la noción del Antropoceno (la «Edad de los Humanos»), habla sobre la necesidad de pensar lo cotidiano y se aventura con una tesis: el #MeToo es el comienzo de una reconstrucción de las costumbres que tiene más que ver con el poder social que con el sexo y el género.

–A menudo escribes sobre temas conocidos por todos: el sexo, la comida, el ejercicio, la música, YouTube. ¿Por qué te interesa problematizar los grandes fenómenos sociales a partir de sus expresiones más cotidianas?

Porque *están* bajo nuestras narices. Son cosas con las que convivimos la mayor parte del tiempo y son nuestros obstáculos inmediatos. Eso no quiere decir que nos lleven a grandes temas que de otra manera sería imposible abordar, pero quizás lo hacen de una forma que no es la habitual, o quizás es la contraria, al modo como se suele enmarcar la economía, la política y el orden social. Creo que todos corremos el riesgo de desconfiar o de categorizar erróneamente el significado más amplio de las cosas que podemos tocar, ver y sentir.

–Lo cotidiano también está en tu estilo de escritura y en tu lenguaje. ¿Por qué eliges situarte a medio camino entre el ensayo periodístico y el ensayo académico?

Es muy simple: las mayores revoluciones en mi vida, en mi forma de entender el mundo, vinieron de libros que todos pueden leer, de Nietzsche, Virginia Woolf, Susan Sontag o Freud. Los leí cuando era demasiado joven para saber todo lo que me enseñaría la universidad. Pero entendí y

me conmoví con sus argumentos. Cuando uno lee sus biografías entiende que esos autores probaron ser gente que conocía muy bien el lenguaje técnico, especializado y erudito. Pero vieron, creo, que se necesita un esfuerzo mental extra para despejar la utilería y los andamios de la erudición y poner sobre la mesa la verdad desnuda. Y la verdad a menudo sólo se puede comunicar acompañada de sentimientos, y los sentimientos se asocian con el arte y el caos cotidiano. La meta es hacer de la relación con las ideas algo más directo.

–Pensar la realidad y sus complejidades tiene que ver con escapar del sentido común, un concepto del que se ha apropiado la extrema derecha. ¿Por qué crees que este término se ha empezado a entender como algo positivo?
Para mí, el sentido común instiga dos sentimientos. Uno es protección y el otro es repulsión. Imagino que quiero rescatar un sentido común que te diga «compara lo que te está diciendo una figura de autoridad con tu propia experiencia, la de tus amigos, la de tu familia». Quizás eso también pueda generar xenofobia, etnocentrismo, pero al menos es honesto. Este sentido común debería ayudar a la gente a detectar mentiras. El sentido común repulsivo, ese en que una autoridad te dice «recuerda lo que todos piensan» o «básate en lo que alguna vez te dijeron», remite a no querer pensar o dudar. Es mucho más fácil creer que todos comparten tus prejuicios en vez de enfrentar tu propia vida y preguntarte qué hacer con ella. Siempre es reconfortante negar que la gente es diferente y extraña, incluso que ni siquiera uno es idéntico a sí mismo.

–Escribiste el ensayo «La tarde de los niños con sexo» en 2006, compilado luego en *Contra todo*. Desde entonces, han pasado muchas cosas. Hubo una petición para sacar un cuadro de Balthus en el Metropolitan Museum of Art porque «romantizaba la sexualización de una niña» y mucha gente apoyó a la escritora estadounidense Claire Dederer, que dijo en *The Paris Review* –en un artículo que se viralizó– que ya no puede ver *Manhattan*, la película en que Woody Allen se involucra con una joven de 17 años, porque no logra separar su vida y su obra. Después de una primera oleada del #MeToo algo cambió en la forma en que se escribe sobre sexo. ¿Cuán distintas son las cosas desde que escribiste ese ensayo?
Pienso mucho en eso, y en los últimos años he estado tratando de terminar un libro sobre pornografía, sexo y sexualidad. Para mí, la única forma de abordar el tema es preguntarse por la diferencia, el asco y la maldad: ¿puedes tolerar que siempre va a haber personas a las que les gustarán cosas que tú encuentras asquerosas?, ¿puedes soportar que haya gente distinta de ti y que no puedes regir los pensamientos de los demás? ¿O prefieres tolerar la diferencia pretendiendo que es «buena» y simplemente reorganizando tu asco? Sobre la pintura de Balthus, podrían poner un cartel en el muro que diga: «Querido estúpido: Esta pintura muestra que es posible sentir deseo sexual por una jovencita vista como un objeto. *Nosotros* ya lo sabemos, y sabemos que es algo muy malo; tememos que *usted* no lo sepa, y por eso íbamos a descolgar el cuadro de la pared. En vez de eso, idiota, vamos a instruirlo con este cartel. Asegúrese de no sentir tal deseo». ¡Eso sería muy sincero! Pero el #MeToo lleva hacia un camino diferente, en realidad.

–¿Y hacia dónde lleva?
Produce esa sensación rara de ser uno de esos episodios muy importantes que la gente no entiende mientras está metida en ellos, episodios relacionados con la historia de las formas humanas de estar con otros al interior del Occidente rico. No va a cambiar sólo lo que tenemos frente a los ojos, es decir, el acoso sexual en el trabajo. Parece tener que ver con cómo las elites se organizan, no sólo en términos de género, sino también de categorías como juventud y vejez, profesional y obrero, elite y proletariado; y así recalibrar cuáles grupos sociales se dedican al placer y cuáles al trabajo. Es parte de una reconstrucción de las costumbres y el cuerpo mucho más amplia, creo. Como piensan algunos activistas, en realidad no se trata de sexo, sino del poder social y la organización de los poderosos. Como ha pasado a menudo en los últimos trescientos años, el discurso del sexo funciona una vez más como una vía para generar un cambio en los grupos sociales y las costumbres. Pero son cosas difíciles de rastrear en tiempo real. Creo que las paradojas en torno al lugar de la mujer en el #MeToo están muy conectadas con las de la sexualización de los jóvenes, sobre las que escribí en «La tarde de los niños con sexo», como el deseo comercializado y el terror policial.

El Antropoceno como término me entristece, porque parece una forma de abreviar el deseo de que los seres humanos despierten y abran los ojos ante la situación actual, ante el peligro ecológico.

–Has dicho que elegiste *Vivir en tiempos deshonestos* como subtítulo para *Contra todo* porque vivimos en una cultura en la que el capitalismo ha adoptado el lenguaje de la amistad y la atención, lo que se ha llamado «capitalismo afectivo». ¿Es el afecto el nuevo trauma, como lo afirma la crítica cultural Lauren Berlant?

Es bueno recordarlo: a las encuestas de internet, a las empresas alegres y a la banca charlatana en realidad le importo un comino. Siempre es útil preguntarse, frente a cada grupo de conceptos que nos imponen, quién los escribió, por qué los escribió, quiénes son los seres humanos que están detrás, qué relación tienen conmigo. Sí, el «capitalismo afectivo» es una mierda. El «trabajo emocional» es un requisito para los trabajadores de servicios, y es útil averiguar lo que han aprendido los académicos que estudian los planes de estudios de las escuelas de negocios, los protocolos de marketing y las formas en que los jefes de las cadenas de comida rápida logran dominar a otros de maneras tan amables que se vuelven invisibles. Pero me aterra cuando palabras como «afecto» y «trabajo emocional» se desplazan de tal manera que uno olvida lo que significan: tú, yo, otros, emociones, dinero, trabajo.

–Anunciaste que querías escribir un ensayo sobre cómo la figura del filósofo hoy tiende a aparecer disfrazado de comediante de *stand-up*, como Slavoj Žižek, que hace poco se enfrentó en un escenario frente a 3 mil personas con el profesor de psicología Jordan Peterson, autor del bestseller *12 reglas para la vida* y una de las figuras más populares de la llamada «derecha alternativa». ¿Cómo explicas este fenómeno?

Todavía quiero escribir ese ensayo. El obstáculo, honestamente, es que una vez me lancé en la tarea de leer todo Žižek, y, a decir verdad, sufrí. Lo mismo con Jordan Peterson: un amigo me dijo que era urgente que lo estudiara y lo explicara, pero me pareció muy prosaico, nada interesante. Quizás es el problema del sentido común, otra vez: es necesario un tipo especial de inteligencia para ser capaz de abrirse paso entre esas mareas de mazamorra insípida y oponerse a ella. Pero es cierto que hay tanta mazamorra comercial fluyendo a raudales por el cuerpo social que la gente va a terminar comiéndosela.

–¿Y en cuanto al *stand-up*?

Es cierto que la *stand-up comedy* se ha apropiado de varias formas de discursos de autoridad, en todos los frentes políticos, incluso en la religión. Trump es sin duda el humorista más grande que ha habitado la Casa Blanca, algo así como un comediante del insulto, además de todas las otras cosas que es él, que son mucho peores. Lo interesante es que los estadounidenses puedan tolerar expresiones o manifestaciones que son, en cuanto a forma, esencialmente chistes de colegio enunciados por su ostensible líder o representante soberano. Eso sugiere una transformación de la autoridad, y de cómo la autoridad habla.

–En *The Age of the Crisis of Man* dices que después de la Segunda Guerra Mundial hubo una suerte de «discurso de responsabilidad moral» en la filosofía, tras los horrores vividos. ¿Crees que el Antropoceno provoque un giro similar frente a un futuro que parece incierto y apocalíptico?

Creo que el discurso de responsabilidad moral no fue algo bueno. La responsabilidad moral, en cambio, sí, entendida en su forma original, como el reconocimiento de la interdependencia con otros, como lo que les debemos a los demás. El Antropoceno como término me entristece, porque parece una forma de abreviar el deseo de que los seres humanos despierten y abran los ojos ante la situación actual, ante el peligro ecológico. Es un término triste porque es nuevo, o porque es el primero de su especie, o porque ya tiene un nombre propio. Pero hay que preguntarse cuál es la situación: qué causa el aumento

Creo que las paradojas en torno al lugar de la mujer en el #MeToo están muy conectadas con las de la sexualización de los jóvenes, como el deseo comercializado y el terror policial.

de las temperaturas, el derretimiento de los hielos, las inundaciones, los incendios. ¿Podría el daño climático llevar a la gente hacia una responsabilidad colectiva más amplia, en conflicto con la propiedad privada y con la maximización de las ganancias? Quizás sí, mientras nos enfoquemos y hablemos a los demás sobre las cosas concretas que están pasando frente a nuestros ojos. Es lento, pero creo que el progreso está en el camino de lo concreto. No veo otro atajo.

Evelyn Erlij es editora de la revista *Palabra Pública* y profesora de la Universidad de Chile.

El periodismo narrativo hoy

El negocio del miedo

Leila Guerriero

Yo no estoy en el negocio de la felicidad. No estoy en el negocio de la alegría. No estoy en el negocio de la satisfacción, ni del placer, ni del gozo, ni de la dicha. Yo estoy en el negocio del miedo. Estoy en el negocio de «siempre salió bien pero esta vez puede salir mal». En el negocio de «quiero hacerlo como nunca lo hice antes pero es posible que no lo logre». En el negocio de «¿siempre tendré algo para decir?».

Ahora, por ejemplo, mientras escribo esto, sé que al terminar obtendré algo parecido al alivio. Pero sé también que ese alivio durará poco y que, apenas después, el desasosiego volverá a comenzar y estaré asediada por las mismas preguntas de siempre: qué decir, cómo decirlo, para qué.

A principios de año releí *El mito de Sísifo*, de Albert Camus. Camus describe a Sísifo subiendo la montaña con la roca a cuestas hasta que, después de alcanzar la cima, ve cómo la piedra «desciende en algunos instantes hacia ese mundo inferior (...) y baja de nuevo a la llanura». Entonces llega esa frase que siempre me hace temblar: «Sísifo –escribe Camus– me interesa durante ese regreso, esa pausa», porque es «la hora de la conciencia. En cada uno de los instantes en los que abandona las cimas y se hunde poco a poco en las guaridas de los dioses, es superior a su destino. Es más fuerte que su roca (...) El esfuerzo mismo para llegar a la cima basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso».

Yo, como Camus quiere que imaginemos a Sísifo, soy dichosa durante esa breve pausa que transcurre entre el punto final de un texto y la pregunta «¿Y ahora qué?». Esa breve pausa en la que, por un instante, soy más fuerte que mi roca. Porque yo estoy metida en el negocio del miedo: yo escribo.

Hay una pregunta que se repite y que se responde en dos segundos. La pregunta es: «¿Cómo se aprende a escribir crónicas?». La respuesta es: leyendo y escribiendo mucho. Pero hay una pregunta que casi no se formula: ¿por qué alguien querría escribir crónicas? Y es raro que no se formule porque, si uno quiere entregarse a un oficio, debe, como mínimo, conocer sus efectos colaterales.

Desde 2001, y durante un par de años, me aboqué a tomar clases de tango cuatro o cinco veces por semana: tomé clases tradicionales y de vanguardia, hice seminarios específicos sobre giros y sacadas, deambulé por diversas escuelas y profesores. Hasta que un día empecé a sentir un dolor invencible en la planta del pie. Cada vez que giraba o que caía sobre el metatarso, sentía que una piedra se me hundía en la carne. De modo que fui a consultar a un traumatólogo. El hombre me revisó, me dijo que iba a indicarme sesiones de kinesiología pero que, si seguía bailando, el alivio sería sólo pasajero: que ningún

Muchos creen que escribir crónicas consiste en escribir raro. Poner el adjetivo delante del sustantivo, prescindir de verbos y artículos, inventar símiles extravagantes, usar muchos puntos y aparte, esparcir comas como si se tratara de láminas de queso parmesano.

pie está preparado para girar y caer sobre sí mismo durante horas, cuatro o cinco días por semana, embutido en un zapato de taco. Lo miré con asombro y le pregunté: «¿Entonces esto es normal?». Su respuesta fue una pregunta: «¿Usted le miró los pies a alguna de sus profesoras de tango?». Dije que no y era verdad: los pies de mis profesoras de tango permanecían embutidos dentro de zapatos de taco, iguales a los míos. La clase siguiente la tomé con una profesora que además era amiga y le pedí que me mostrara los pies. Lo que vi me dejó aterrada: dedos torcidos, huesos como picos, falanges que parecían machacadas con un martillo. Le pregunté: «¿Esto es normal?». «Todas las bailarinas tenemos los pies así», me respondió. «¿Y no te duelen?» «Todo el tiempo.» Esa respuesta acabó con mis clases de tango. Me gustaba bailar, me gustaba ese mundo donde no importaban ni la edad ni la forma de los cuerpos sino su exquisita gracia, pero no estaba dispuesta a vivir con dos extremidades laceradas para siempre. No sentí pena al dejarlas, pero sí indignación por el hecho de que nadie me hubiera advertido que avanzaba por un campo minado en el que, antes o después, aparecería el dolor.

Antes o después, el dolor de la piedra de la escritura aparece. En ocasiones, bajo la forma de esas frases que mencioné al principio: «Siempre salió bien pero esta vez puede salir mal»; «quiero hacerlo como nunca lo hice antes, pero es posible que no lo logre», «¿siempre tendré algo para decir?». Y, para combatirlo, no hay más antídoto que la convicción de que no se quiere hacer otra cosa.

El escritor norteamericano David Foster Wallace escribió, en 2005, el discurso de graduación para los egresados de la Universidad de Keyton. Es un ensayo llamado *Esto es agua*, donde dice: «Ustedes deciden qué es lo que van a adorar, porque (…) en el día a día de la vida adulta no existe tal cosa como el ateísmo. No existe tal cosa como no adorar nada. Todo el mundo adora algo. La única elección está en qué decidimos adorar. Y una gran razón para decidir adorar a algún dios o algo parecido a un espíritu –llámese Jesucristo, Alá, Yavé, la Diosa Madre, Las Cuatro Nobles Verdades o algún conjunto inquebrantable de principios éticos– es que prácticamente cualquier otra cosa que te pongas a adorar te va a comer vivo».

No sé qué será la escritura para los demás, pero para mí es una pulsión ineludible y una forma de organizar el mundo. Hablo del mundo de ahí afuera –de todas esas personas y todas esas aves y todas esas alfombras y barcos y puentes y colchones y almejas y bacterias–, pero también del mundo de aquí adentro, de mi mundo lleno de un ruido blanco y cenagoso que sólo deja de ser un balbuceo demente cuando escribo. Poniéndolo en palabras de Foster Wallace, es probable que la escritura me esté comiendo viva. Y yo estoy dispuesta a dejarla.

Hay otras preguntas que se formulan siempre, pero cuyas respuestas son más complejas. Son preguntas conmovedoras, por lo desesperadas: porque el que las expresa busca un camino que no ha sabido encontrar por sí mismo. Esas preguntas son «¿Cómo se hace para vivir de esto, cómo puedo llegar a los editores, cómo hago para que me lean?».

¿Han sido alguna vez una niña de doce años soñadora y melancólica viviendo en un pueblo chico con la ambición irracional de dedicarse a escribir? Yo lo fui. Durante demasiado tiempo. Lo fui mucho más allá de la niñez, a lo largo de la adolescencia y de la primera juventud, hasta que

un editor que no me conocía leyó un cuento mío, lo publicó, me ofreció mi primer trabajo en una redacción, me hice periodista y ya no quise ser otra cosa. Pero esa niña soñadora y melancólica que fui recuerda perfectamente el desamparo que se siente al mirar desde fuera un mundo al que se pertenece pero al que no se puede entrar. Y sentí ese desamparo muchas veces, incluso años después de haber empezado a practicar el oficio.

En 2001 yo trabajaba como redactora en la revista dominical del diario *La Nación*. Lo hacía desde 1996 y lo haría aún por varios años, hasta 2009. Escribía además, como free lance, para otros medios, todos de mi país y uno de Uruguay. En diciembre de ese año la Argentina cayó en una crisis terminal: los bancos se quedaron con el dinero de los ahorristas, el presidente renunció, tuvimos una sucesión de siete mandatarios en una semana. Los pronósticos hablaban de un país que se aislaría del mundo y sobreviviría con lo que pudiera. No costaba nada imaginar ese futuro cuando se caminaba por las calles donde la gente quemaba llantas de automóviles, saqueaba supermercados, golpeaba enfurecida las puertas de los bancos. Me dije que no iba a conformarme con cualquier clase de vida y que, si el país se replegaba sobre sí mismo, yo haría lo contrario y empezaría a escribir para medios extranjeros. Detrás de la idea de expandir preventivamente el horizonte laboral se movía otra, más interesante y peligrosa: la idea de la ambición. En el periódico funcionaba una oficina del Grupo de Diarios de América, una red de intercambio de contenidos periodísticos entre distintos medios de la región. Dirigía esa oficina un hombre mayor, adusto, que siempre vestía un traje gris y exudaba autoridad. Sólo hablaba con los editores, rara vez con los periodistas rasos, y tenía un labio inferior prominente, volcado sobre el mentón, siempre húmedo. Fui a su oficina, pensando que podría darme algunos contactos. Me hizo pasar, me atendió de pie. Le expliqué rápidamente mis intenciones. Cuando terminé me dijo: «Eso es para otro tipo de periodista, para una periodista como vos es muy difícil».

¿Qué era para ese hombre una periodista como yo? Alguien que escribía acerca de cosas que no salían en la portada: yo no hablaba de guerras ni de corrupción ni entrevistaba presidentes. Yo escribía sobre gitanos y judíos ortodoxos, sobre actores y actrices, sobre diseñadores de joyas y de perfumes, sobre personas que vivían en barrios miserables y que tenían espantosas afecciones en la piel provocadas por la contaminación de las curtiembres, pero que no eran narcos ni sicarios. Una periodista como yo era, en fin, alguien que escribía sobre temas irrelevantes.

Le agradecí por su tiempo, salí de su oficina y fui directo al archivo del diario, donde pedí ejemplares de todos los periódicos y revistas desde México hacia el sur. Anoté teléfonos, direcciones, nombres de editores. Pasé semanas redactando cartas de presentación en las que explicaba quién era y qué quería hacer. Imprimí esas cartas, algunos artículos que había publicado, metí todo en sobres, fui al correo y gasté una buena porción de mi salario enviando ese material a distintos países del continente y a España. De a poco, las respuestas empezaron a llegar. Meses después, colaboraba en *Letras Libres*, de México; en una revista de viajes española cuyo nombre olvidé; en una revista colombiana; en otra que se hacía en Miami. Mientras eso sucedía, y a costa de una sobrecarga de trabajo importante, empecé a viajar a un pueblo pequeño ubicado en medio de la meseta patagónica para escribir una crónica sobre doce personas jóvenes que se habían suicidado allí a lo largo de un año y medio. Lo hacía por mi cuenta, pagándome los pasajes, el hotel y la comida, y empleando los períodos de vacaciones que me correspondían en el diario. Aunque estaba claro que ninguna revista podría pagarme por esa crónica siquiera lo suficiente para cubrir gastos, yo quería escribirla. Un día tomé un café con un editor amigo, Elvio Gandolfo, y, no sé por qué, le conté lo que estaba haciendo. Me dijo «¿Y vas a escribir un artículo? Con mucho menos que eso Truman Capote escribió *A sangre fría*. Ahí tenés un libro». Yo jamás había pensado en escribir un libro, ni ese ni ningún otro. Pero redacté una propuesta y la llevé a diversas editoriales. Dos o tres respondieron por teléfono: «La gente no quiere leer historias de suicidas –me dijeron–, es demasiado deprimente». Sin embargo, la editora de un sello importante me citó en su oficina. Fui, bastante ilusionada. Cuando llegué, me dijo que le había parecido una historia estupenda, que la había impresionado la redacción sólida, parca, precisa y contundente del proyecto. Y entre tanto elogio me dijo: «Me imagino que el libro lo querés escribir vos». Algo desorientada, le pregunté a qué se refería. Me respondió: «Pensé que a lo mejor le podías pasar todo el material a un periodista que tenga más nombre,

Hay muchas formas de que los tiempos sean difíciles para el periodismo. Ojalá ahora pudiéramos dar batalla –como tantos la dieron antes– con nuestras armas más nobles. Yo, que no creo en nada, tengo fe en esas armas nobles.

que sea más conocido que vos, para que ese periodista lo escriba. Y a vos te podríamos pagar por el informe». El informe: decenas de entrevistas a lo largo de meses con amigos y familiares de gente muy joven que se había ahorcado con alambre de hacer fardos, que se había disparado en la cabeza con la pistola reglamentaria de papá. Viajes al pueblo, llamadas de larga distancia todas las semanas, mis vacaciones invertidas en el último confín. Le respondí que, en efecto, lo quería escribir yo, que gracias por recibirme. Salí de allí aterrada, segura de que en pocos meses vería esa historia en las librerías porteñas, escrita por un periodista con más nombre y más conocido que yo. Entonces mi amigo el escritor Sergio Olguín me sugirió que presentara el proyecto en Tusquets. Yo creía que el libro no encajaba en el perfil de la editorial, pero le hice caso. Poco después, Mariano Roca, editor por entonces de esa casa, me llamó y me dijo dos frases que lo cambiaron todo: «Nos interesa muchísimo y queremos publicarlo». Me encerré a escribir, usando una vez más las vacaciones del periódico, y el libro se publicó poco después en Argentina y en España bajo el título *Los suicidas del fin del mundo*. Un año más tarde, me contactó una editora del diario *El País:* lo había leído, le había gustado, quería que empezara a escribir artículos en la revista dominical.

¿Quiere decir eso que yo era buena? No. Quiere decir que nunca hay que hacerle caso al hombrecito de traje gris y labio prominente que dice: «Eso es muy difícil para una periodista como vos». Quiere decir que no hay que dejarse amedrentar por la editora con ideas espurias. Quiere decir que, si se tiene lo que hay que tener, por cada hombrecito de labio prominente y por cada editora con ideas espurias hay al menos un editor ávido que tiene tantas ganas de publicar buenas historias como nosotros de escribirlas. Y quiere decir también que en toda esa cadena de causas y consecuencias pesa, más que el azar, el factor humano: un ariete hecho de convicción, coraje, olfato, insistencia, tozudez, disciplina y trabajo.

Claro que también pesa, y mucho, esa frase que quedó camuflada en el párrafo anterior: tener lo que hay que tener. Y eso consiste no sólo en discernir la diferencia que existe entre escribir correctamente y escribir asquerosamente bien, sino en ser capaces de encarnarla.

Hace poco, el participante de un seminario de periodismo que dicté escribió un texto que comenzaba con una metáfora altisonante e inextricable. Le pregunté qué significaba y qué función cumplía. Me respondió: «No sé». Le pregunté: «¿Entonces por qué la escribiste?». Me respondió: «Es que primero se me ocurrió la metáfora, que me gustó mucho, y a partir de eso escribí lo demás». Era un claro caso de texto-guarnición: la metáfora era el plato principal y el texto un puré de acompañamiento.

Muchos creen que escribir crónicas consiste en escribir raro. Poner el adjetivo delante del sustantivo, prescindir de verbos y artículos, inventar símiles extravagantes, usar muchos puntos y aparte, esparcir comas como si se tratara de láminas de queso parmesano. En verdad, es todo lo contrario. Alguna vez, y perdón por la autorreferencia, escribí esto: «El periodismo narrativo tiene sus reglas y la principal, Perogrullo dixit, es que se trata de periodismo. Eso significa que la construcción de estos textos musculosos no arranca con un brote de inspiración, ni con la ayuda del divino Buda, sino con eso que se llama reporteo o trabajo de campo, un momento previo a la escritura que incluye una serie de operaciones tales como revisar archivos y estadísticas, leer libros, buscar documentos históricos, fotos, mapas, causas judiciales, y un etcétera tan largo como la imaginación del

periodista que las emprenda. Y contar no es la parte fácil del asunto. Porque, después de días, semanas o meses de trabajo, hay que organizar un material de dimensiones monstruosas y lograr con eso un texto con toda la información necesaria, que fluya, que entretenga, que sea eficaz, que tenga climas, silencios, datos duros, equilibrio de voces y opiniones, que no sea prejuicioso y que esté libre de lugares comunes. La pregunta, claro, es cómo hacerlo. Y la respuesta es que no hay respuesta. (…) A los mejores textos de periodismo narrativo no les sobra un adjetivo, no les falta una coma, no les falla la metáfora, pero que todos los buenos textos de periodismo narrativo son mucho más que un adjetivo, que una coma bien puesta, que una buena metáfora. Porque el periodismo narrativo es muchas cosas pero no es un certamen de elipsis cada vez más raras, ni una forma de suplir la carencia de datos con adornos, ni una excusa para hacerse el listo o para hablar de sí».

Y así es como volvemos al negocio del miedo. Porque las buenas crónicas –esas que son mucho más que un adjetivo, que una coma bien puesta, que una buena metáfora– están escritas con una voz propia que se alimenta de una zona en la que confluyen los libros leídos, las películas vistas, las borracheras, los viajes, los amores vividos. Pero también cosas mucho más peligrosas.

Un verano de mi adolescencia estaba de vacaciones en Necochea, una ciudad de la costa argentina, con mis padres y mi hermano. Yo tendría, supongo, 16. Era una persona llena de furia que quería ser adulta y vivir sola, alguien que no aceptaba autoridad pero que aplicaba una capa de obediencia para que la vida cotidiana no fuera un infierno. Una tarde caminábamos con mi familia por la peatonal céntrica. Yo usaba un suéter color maíz que me encantaba. Mi padre y mi hermano entraron a una casa de juegos electrónicos; mi madre y yo a una galería, a ver vidrieras. No recuerdo por qué, empezamos a discutir. La discusión subió de tono hasta volverse terrible, demoníaca. En un momento ella se adelantó un poco, y yo miré su espalda y pensé: «Me voy». Y me fui. Di media vuelta, salí de la galería, caminé por la peatonal hasta la esquina. Antes de doblar, giré, segura de que ella vendría detrás. Pero no: no me seguía nadie. Estoy casi segura de haber sentido asombro: así que uno dobla una esquina y la vida cambia para siempre. No podía ser tan fácil. ¿No podía ser tan fácil? Empecé a deambular sin plan. Porque ¿cuál podría haber sido sido mi plan? ¿Vivir en la calle, pedir limosna? Caminé un rato. Cada tanto miraba hacia atrás, pero nadie corría detrás de mí, nadie me gritaba que volviera, y el mundo alrededor seguía su curso, impávido. En algún momento, quizás cansada, quizás porque entendí que era una peregrinación idiota, quizás porque tuve miedo, emprendí el regreso. Desandé el camino, llegué a la peatonal, fui hasta la galería. Apenas entré vi a mi madre. Imagino que debía estar con mi padre y mi hermano, pero no los recuerdo. Sólo a ella, sólo su rostro que no supe leer. Porque a esas alturas toda la ciudad me estaba buscando. Mi desaparición había sido denunciada a la policía, que patrullaba las calles informada de mi aspecto: alta, flaca, suéter color maíz. Mi nombre y mis datos se mencionaban por las radios locales. Mis padres llamaban cada cinco minutos al hotel donde nos hospedábamos para preguntar si yo había aparecido. Pero, cuando vi a mi madre en la galería, yo no sabía nada de todo eso y avancé diciéndome que, como en las películas, ella iba a venir hacia mí, a fundirse en un abrazo y a darse cuenta de que yo era una hija maravillosa con la que no debía pelear. En efecto, vino hacia mí. Y, sin siquiera preguntar qué había sucedido, me dio una bofetada bestial. Después empezó a llorar. Yo no pensé en el íntimo infierno de sus horas, en que me habría imaginado perdida para siempre, descuartizada, violada, hecha pedazos. Sólo sentí por ella un desprecio resplandeciente, un odio perfecto y luminoso.

El otro día, en una novela de Rachel Cusk llamada *Tránsitos*, leí un pasaje en el que ella describe la presentación pública de un escritor llamado Julian. Ese pasaje dice así: «Los escritores, continuó Julian, siempre trataban de llamar la atención: ¿por qué, si no, íbamos a estar sentados en ese escenario? Lo cierto, añadió, es que nadie nos había hecho caso de pequeños, y ahora íbamos a cobrarnos esa diferencia. Según él, el escritor que negara el elemento infantil de la venganza en su producción era un mentiroso. Escribir era la manera que los escritores tenían de tomarse la justicia por su mano, nada más. A los padres a veces les cuesta aceptarlo –continuó–. Tienen un hijo, o una hija, que es una especie de testigo mudo de su vida, y no les gusta que, al crecer, empiece a ir contando sus secretos por ahí. Yo les diría "Cómprense un perro"». Estoy de acuerdo con ese consejo –padres

y madres del mundo: si no quieren hijos escritores, cómprense un perro–, pero no cuento esto por venganza sino para hablar de esa zona de mí misma donde el golpe de mi madre todavía sigue vivo. Escribo con muchas cosas –con los viajes y los libros y la poesía y el cine y el amor y el desamor–, pero también con esa parte de mí que aún siente aquel odio perfecto y luminoso, que aún mira a mi madre a los ojos y le dice: «Señora, a mí no se me pega».

En 2008, David Foster Wallace dijo, en una entrevista: «Yo tuve un profesor (...) que aseguraba que la tarea de la buena escritura era la de darles calma a los perturbados y perturbar a los que están calmados». En eso consiste el negocio del miedo. En manipular la nitroglicerina de la perturbación e impedir que te haga volar en pedazos.

Hay cierto parecido entre un cronista latinoamericano y esos electrodomésticos que ejecutan múltiples funciones y cortan, pican, trituran, licúan, procesan, hacen salsas, sopas, jugos. Como las multiprocesadoras, los cronistas latinoamericanos hacemos varias cosas: escribimos columnas, dictamos talleres, editamos libros y los escribimos, formamos parte de jurados de diversos premios. Sin embargo, existe la extraña idea de que el cronista latinoamericano se gana la vida escribiendo dos o tres artículos por año, y nada más. Yo no soy una persona religiosa, pero hay una frase de la Biblia, Romanos 11:33, que dice «¡Oh profundidad de las riquezas, de la sabiduría y del conocimiento de Dios! ¡Cuán incomprensibles son sus juicios e inescrutables sus caminos!». Los caminos de la compensación económica son, en este oficio, tan inescrutables como los de ese dios. Aunque el pluriempleo tiene en ocasiones el rostro aborrecible de la precariedad laboral, a mí la combinación de todas esas tareas –que, además, me gustan– me mantiene la mano aceitada, la cabeza en marcha y los ojos abiertos. Pero, más allá de eso, en una región como América Latina, en la que no existen las condiciones debidamente pasteurizadas para construir eso que se llama, con rimbombancia, una obra, la idea del cronista dedicado solamente a escribir tres o cuatro textos al año es eso: una idea. Creer que las condiciones perfectas existen, y que sólo hay que esperar que lleguen, es una excusa perfecta, y ni siquiera demasiado imaginativa, para no escribir jamás.

Claro que el negocio del miedo no se detiene nunca. Ni siquiera cuando uno se decide a entrar en él, aceptando el pluriempleo como una condición. Porque no pasa mucho tiempo hasta que uno descubre que es un negocio abierto las 24 horas los 365 días del año, repleto de ofertas de dos por uno, bonos de descuento, sonrisas maníacas, atracciones gratuitas. Toda esa gente prestándote atención, todas esas entrevistas, todos esos extraños que te aplauden, te alaban, te celebran. Todo ese ego brillante como una tarta de cumpleaños, insaciable, grotesco. Todas las cosas extrañas que empiezan a suceder, como cuando en una ciudad extranjera un desconocido grita tu nombre en la calle y te pide, temblando, que le firmes un pedazo de papel y, mientras se lo firmás, llora. O como cuando un lector de un país que no es el tuyo te busca por cielo y tierra sólo para decirte que un texto tuyo le salvó la vida. O como cuando un premio Nobel al que no conocés y que no te conoce escribe elogiosamente acerca de un libro tuyo, a toda página y en el diario más importante de un país de Europa.

El reportero de *Rolling Stone* David Lipsky entrevistó a David Foster Wallace durante la gira de presentación de su novela *La broma infinita* y le preguntó: «¿No es genial que la gente hable de vos como de un escritor muy sólido?». Foster Wallace le dijo: «En mi experiencia eso no es cierto. Lo peor que hay en el hecho de que todos te presten mucha atención es que también vas a tener "atención negativa". Y si eso te afecta, el calibre del arma que te apunta ha aumentado de una 22 a una 45». Como todos saben, en 2008 David Foster Wallace se ahorcó en el garage de su casa. La carga de nitroglicerina nunca se acaba, siempre es inestable, y en cada curva puede hacerte rodar hacia el abismo.

Pero dejemos de hablar de ostras y de reyes y hablemos del fantasma que últimamente se convoca en cada congreso, feria, seminario, festival, mesa redonda: el Armagedón, el posible fin del periodismo en garras de un combo formado por redes sociales y noticias falsas. Hablar de eso es importante porque, sin periodismo, no hay negocio del miedo.

Tiempo atrás un colega me hizo una entrevista para un programa de radio. Días después, me envió el link. Allí escuché que, al presentarme, decía: «La periodista argentina Leila Guerriero

dice que no hay mejor periodista que aquel que escribe sus propios textos». Me bajó la presión. ¿Cómo sería un periodista que no escribe sus propios textos? ¿Un plagiario, un farsante? Estoy segura de no haber dicho semejante cosa, pero lo que me preocupa es que el colega no haya visto en esa frase nada raro. Si alguien me dijera, o yo creyera haber entendido, «no hay mejor guitarrista que el que toca la guitarra», dudaría. Preguntaría: «¿Se puede explicar mejor? Porque me parece que no entendí».

Hace semanas otra colega me entrevistó para un medio gráfico. La nota iba acompañada por uno de esos recuadros donde el entrevistado responde cuál es su libro preferido y si le gustan más los canarios o los hámster. La colega decidió escribir mis respuestas por su cuenta, sin hacerme las preguntas. Adivinó bastante bien, excepto en la opción «¿Mate o café?», porque respondió –me hizo responder– «Café». Hace dos o tres décadas que no tomo café. No me gusta y me hace mal. Sin embargo, ahí anda esa información dando vueltas: que prefiero el café, una bebida que no soporto, al mate, una infusión que me gusta. Esas frases incoherentes, esos inventos torpes, no afectan a nadie. Ni siquiera a mí, porque los olvido o me sirven para escribir conferencias como esta. El problema es que reflejan, a muy pequeña escala, una forma canalla de ejercer el oficio. Una forma canalla que puede alcanzar alturas siderales. El año pasado, en pleno mundial de Rusia, se anunció la muerte de Diego Maradona. Se descompensó al terminar un partido de Argentina y terminó en la enfermería. Poco después empezaron a llegar a las redacciones dos audios de WhatsApp en los que un hombre le daba a entender a otro que Maradona había muerto. El audio era falso, pero recorrió el planeta en segundos gracias a las redes sociales y los medios de comunicación que se hicieron eco de ellas. A medianoche Maradona seguía aclarando que estaba vivo. En los días que siguieron hubo debates acerca de las *fake news*, los falsos audios, la responsabilidad del periodismo. Los colegas coincidían en que, al recibir una noticia, hay que chequear antes de difundir. Pero, decían, quien pergeñó el audio fue astuto: lo hizo sabiendo que después del partido Maradona tomaría un avión rumbo a otra ciudad de Rusia y que eso lo mantendría inubicable a lo largo de una hora. Ese hecho hacía, según los colegas, imposible chequear la información. La conclusión inmediata parecía inevitable: había que publicar. Escuché ese argumento una y otra vez. Inubicable, una hora, imposible chequear información. Este oficio es el mismo que ejerce la premio Nobel de Literatura de 2015, Svetlana Alexiévich, cuyas investigaciones sobre el accidente en la central nuclear de Chernóbil le tomaron diez años y expusieron el desamparo de las víctimas y la negligencia del Estado. Uno solía tomarse tiempo para chequear información que podía alterar los destinos de un país, de una persona. Ahora, nuestro límite de tolerancia es de sesenta minutos. No sé qué nos pasó, pero nos pasó de una manera contundente.

El periodismo no es una herramienta de repetir sin chequear cualquier rumor que recorra el mundo. En la *Carta abierta de un escritor a la junta militar* que el periodista argentino Rodolfo Walsh despachó a diarios y revistas el 25 de marzo de 1977, horas antes de que los militares de la dictadura que había empezado un año antes en la Argentina lo asesinaran, se lee: «Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles». Hay muchas formas de que los tiempos sean difíciles para el periodismo. Ojalá ahora pudiéramos dar batalla –como tantos la dieron antes– con nuestras armas más nobles. Yo, que no creo en nada, tengo fe en esas armas nobles.

En 1970 el poeta Nicanor Parra tenía cincuenta y cinco años, era defensor de la Revolución Cubana y miembro del jurado del premio de Casa de las Américas cuando asistió a un encuentro de escritores convocado por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos en Washington y, junto a otros invitados, hizo una visita a la Casa Blanca donde los recibió la mujer de Nixon a tomar el té. La taza de té con la esposa de Nixon en plena guerra de Vietnam fue, para Parra, la aniquilación: Casa de las Américas lo inhabilitó para actuar como jurado y le llovieron insultos. Cuando volvió a Chile, el presidente de la sociedad de escritores lo llamó «hippie sexagenario», sus alumnos boicotearon las clases en la facultad, donde era profesor de Física. Él se plantó en el patio con un cartel que decía «Doy explicaciones». Jamás se las pidieron. A veces pienso en Parra y su cartel y me

Cada vez acaricio la tapa que me cubre, mido la calidad de mi enemigo, cierro el puño y, con una fuerza que no viene del cuerpo, digo: «Bien, Pai Mei, allá vamos».

digo que quizás podría sentarme en alguna parte con un cartel que dijera «Tengo entusiasmo, vengo a ofrecer».

Contra la idea instalada de que el periodismo miente: vengo a ofrecer. Contra la idea instalada de que el periodismo está en decadencia: vengo a ofrecer. Contra la idea disparatada de que el periodismo podría dejar de existir: vengo a ofrecer. Pero la verdad es que no tengo ganas de ofrecer nada. Todo mi entusiasmo lo necesito para mí, porque estar en el negocio del miedo requiere de toda mi energía y de toda mi concentración. Sí puedo decir esto a los que auguran el fin del periodismo: no cuenten conmigo. A quienes dicen que los lectores ya no leen: no cuenten conmigo. A los cínicos, a los agoreros, a los quejosos: no cuenten conmigo. Porque el negocio del miedo podrá ser un negocio fatal, un muy mal negocio, pero es un negocio de gente que hace, que insiste, que intenta y que cree.

En mayo de 2018, la periodista española Soledad Gallego Díaz, antes de ser nombrada directora del diario *El País*, de España, recibió el premio Ortega y Gasset a la Mejor Trayectoria Profesional y dio un discurso en el que hizo una defensa de las redacciones: «… lo más raro y magnífico de las redacciones es que los periodistas lo hacen todo mejor porque lo hacen juntos –dijo–, porque respetan los mismos procedimientos profesionales, porque aprendemos unos de otros y porque colaboramos unos con otros. Porque, gracias a esa cultura compartida, sabemos identificar el buen y el mal periodismo. (…) Si la sociedad quiere derrotar a las *fake news* (…) tiene que darse cuenta de que necesita nuestras informaciones, nuestros reportajes y nuestro trabajo profesional. (…) El periodismo ha servido a la democracia y a la sociedad y sigue siendo vital para su sostenimiento. Si de algo estoy segura es de que el periodismo sigue siendo la indagación de los hechos en busca de la verdad. Y que para saber indagar en los hechos hace falta tener entrenamiento y oficio. Y eso es asunto de las redacciones. Todo lo tecnológicas que quieran y puedan ser, pero redacciones donde se realiza un trabajo colectivo y cómplice. Donde hay periodistas y se hace periodismo».

Desde que Sol Gallego Díaz dio ese discurso pienso que debería llevar varias copias impresas y, ante cada pregunta acerca del estado y el futuro de periodismo, entregarlas a modo de respuesta.

Finalmente, y para que quede claro: yo estoy en el negocio del miedo. Pero no cambiaría ese negocio por nada.

Hay una escena en la película *Kill Bill, volumen dos*, de Quentin Tarantino, en la que Beatrix Kiddo, interpretada por Uma Thurman, se venga de los miembros de un Escuadrón que, por orden de Bill, un hombre al que ella ha amado intensamente, intenta liquidarla en el exacto momento en que, embarazada, está por casarse. Una noche, Beatrix Kiddo llega a la casa rodante donde vive uno de los miembros de ese Escuadrón, un hombre llamado Budd. Él, advertido de que ella va a buscarlo, la espera acechante y la sorprende disparándole al pecho dos balazos de sal. Beatrix Kiddo se derrumba como una astilla dorada. Cuando cae, Budd le inyecta algo que la deja inconsciente. Rato después, al recuperar la conciencia, ella descubre que está en un cementerio, atada de pies y manos. Budd se acerca y le dice lo que va a hacer: va a enterrarla viva. La arrastra hasta el ataúd, la arroja adentro, le coloca una linterna sobre el pecho –para que contemple las tablas de madera entre las que va a asfixiarse– y empieza a clavar la tapa. Dentro del ataúd, Beatrix Kiddo hiperventila, aterrada, los ojos dilatados por el pánico, el horror envolviéndola como un murciélago negro. Cuando el último clavo se hunde en la madera, desaparece el hilo de luz que la une a la superficie y el ataúd empieza a descender hacia la fosa hasta tocar fondo con un golpe seco. Después, se escuchan paladas de tierra que caen blandas, una

tras otra, hasta que cesan. Sobreviene un silencio total. En la oscuridad del ataúd sólo se escucha la respiración enloquecida, taquicárdica de Beatrix Kiddo, que enciende la linterna y contempla la caja donde va a morir. No hay nada que hacer. ¿Qué puede hacer? Está enterrada un metro bajo tierra, atada, dentro de un ataúd. Sin embargo, empieza a moverse lentamente hasta que logra quitarse una bota. Y de la bota sale una navaja. Con movimientos siempre lentos y trabajosos lleva la navaja hasta una de sus manos, la abre con la boca y corta la soga que le amarra las muñecas. Entonces sonríe una sonrisa triste y agónica, cargada de esplendor y de horrible esperanza y, con la mirada fija en la tapa del ataúd, alza la fulgurante palma de su mano, la apoya contra la madera como quien mide a su enemigo, inspira y, con un rostro en el que se mezclan el ruego, la euforia, el instinto de supervivencia, el desvalimiento, la fuerza y el pánico cerval, dice: «Bien, Pai Mei, allá vamos».

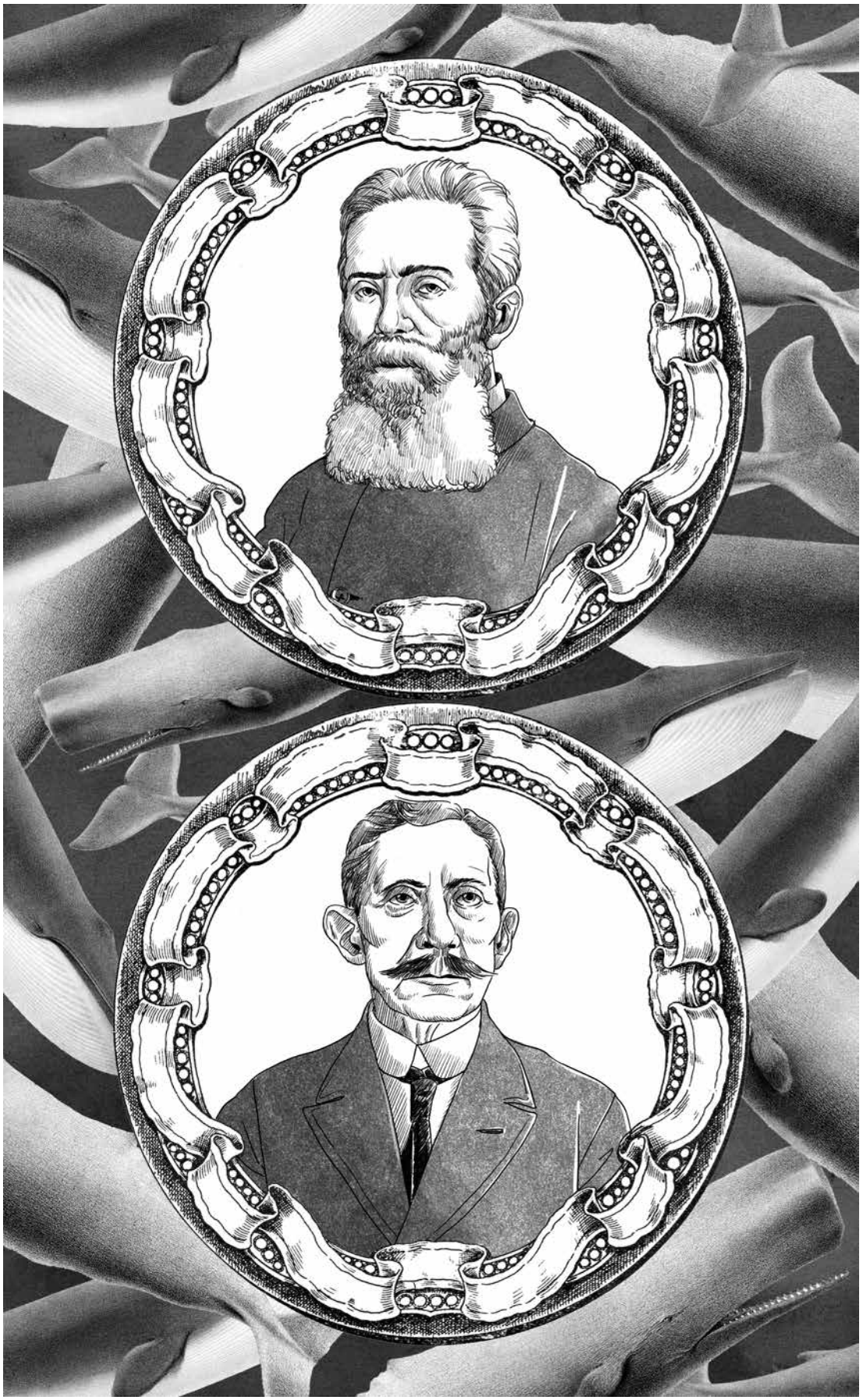
Pai Mei es su sensei. Un legendario maestro de artes marciales que la ha entrenado sádicamente llevándola más allá del dolor y la extenuación, tratándola con desprecio hasta transformarla en una guerrera blindada, en un ser más peligroso que la muerte, en la única digna de ser depositaria de un secreto que él nunca ha enseñado a otro discípulo: una serie de movimientos letales, casi imperceptibles, que, ejecutados sobre el pecho del enemigo, hacen que su corazón estalle. El golpe se llama «cinco puntos y palma que revientan el corazón». Beatrix Kiddo es la única persona en el mundo que sabe ejecutarlo y lo guarda para su venganza magna: el momento en que, al fin, encuentre a Bill, el hombre al que amó, el que ordenó su muerte y a quien ella va a matar.

Pero ahora, en el ataúd, Beatrix Kiddo no piensa en su venganza: está en la boca del miedo y sólo se concentra en seguir viva. Extiende los dedos, los apoya contra la madera, cierra la palma en un puño, aprieta los dientes y golpea. Golpea duro, corto, seco. No puede tomar impulso porque no tiene espacio, de modo que la fuerza de su golpe no proviene del cuerpo sino de algo que aprendió acarreando baldes de agua para Pai Mei, golpeando troncos para Pai Mei, recogiendo arroz del piso como un perro bajo los gritos de Pai Mei. Sin esperanza, pero sin lugar para la duda, se entrega a una convicción imposible: salir viva. Y golpea. Una y otra vez. La madera se mancha con su sangre cremosa. Los nudillos crujen con ese golpe que tiene la convicción de las montañas, de lo que no se piensa, de lo que se hace porque es lo único que se puede hacer. Hasta que, de pronto, la madera cruje. Y después cruje un poco más, y otro poco, hasta que un último golpe parte la tapa como a un tórax y Beatrix Kiddo asciende gloriosa, ahogada pero viva, y se yergue en la superficie, dura como un arpón, dispuesta a que el mundo conozca la magnitud de su venganza, lista para ejecutar su mejor golpe: los cinco golpes y palma que revientan el corazón.

Cada vez que me siento a escribir soy esa mujer en una caja de madera, sin esperanza pero sin lugar a dudas, entregada a una convicción imposible. Cada vez acaricio la tapa que me cubre, mido la calidad de mi enemigo, cierro el puño y, con una fuerza que no viene del cuerpo, digo: «Bien, Pai Mei, allá vamos». Con la esperanza de erguirme alguna vez sobre la superficie dispuesta a ejecutar mi mejor golpe: los cinco golpes y palma que revientan el corazón.

¿Podré hacerlo, lo habré hecho alguna vez? No lo sé. Pero eso –esa incertidumbre– es el salario que se cobra el miedo. Y yo se lo pagaré toda la vida. Quizás, antes de poner un pie en este negocio, ustedes deberían preguntarse si están dispuestos a pagárselo.

Leila Guerriero es editora de *Gatopardo* y escribe en *La Nación* y *Rolling Stone*, de Argentina, y en *El País*, de España, entre otros medios. Ha publicado recientemente *Opus Gelber*.



Melvillo, una rara constelación

Ignacio Álvarez

Baldomero Melville

Hay un cuento de Baldomero Lillo que podría haber escrito Herman Melville. Se llama «La ballena» y es un pequeño *Moby Dick*: está dedicado casi por completo a describir una larga escena de caza marítima que sucede no en la mitad del Pacífico ecuatorial sino en la humilde costa de Lebu. Se trata de un cuento muy breve, además; en su *Obra completa*, publicada el año 2008, ocupa unas diez páginas a lo mucho. Es, en el fondo, un *Moby Dick* chileno: cortito y discreto. En «La ballena» todo recuerda a *Moby Dick*, y eso pasa porque *Moby Dick* consiste, al menos desde cierto punto de vista, en una larga descripción de la caza de la ballena. Igual que en la novela de Melville, uno siente compasión por el animal, que en este caso no es un cachalote blanco sino una ballena azul que se pasea con su pequeña cría por la costa chilena. Los pescadores son también un poco prometeicos y un poco ingenuos, como los de Melville, y en general se respira el mismo aire trágico y sublime de esos esfuerzos un poco absurdos en los que los pobrecitos mortales nos metemos cuando nos dan ganas de dominar unas fuerzas que nos superan largamente.

La fiebre comparativa se me despertó, sin embargo, en un momento muy particular del cuento. Es una de esas escenas que uno no sabe que ha conservado en la memoria hasta que un detalle la despierta por casualidad. La cuerda del arpón, clavada ya en la ballena, se mueve a tal velocidad que termina por calentarse, y los marineros intentan enfriar ese cabo que ahora es como una brasa echándole agua de mar. Para ser honesto, el cuento de Lillo me llevó a la película de John Huston, y solo desde la película de John Huston reboté otra vez a la novela de Melville. Así y todo, creo yo, el parecido es innegable. Lillo lo cuenta de la siguiente manera (el cabo se llama «línea», la *Delfina* es una de las chalupas balleneras):

> De improviso los cetáceos desparecieron y la «línea» empezó a deslizarse pasando por la ranura de proa de la *Delfina* con vertiginosa celeridad. La polea, calentada por el roce de la cuerda, comenzó a despedir una leve humareda que Santiago hizo cesar arrojándole un cubo de agua.

Esta es la versión de Melville (en la cuidada traducción de Fernando Velasco Garrido el cabo se llama «estacha» y no hay polea sino un tocón, un pedazo de madera clavado al bote, alrededor del cual gira la bendita cuerda):

> Los remeros echaron agua atrás; en el mismo instante algo caliente y silbante pasó a lo largo de cada una de sus muñecas. Era la mágica estacha. Un momento antes Stubb le había dado dos vueltas adicionales sobre el tocón, donde, a causa de los giros cada vez más rápidos, un humo azul

«La polea, calentada por el roce de la cuerda, comenzó a despedir una leve humareda que Santiago hizo cesar arrojándole un cubo de agua.»

> de cáñamo surgía hacia arriba y se mezclaba con las constantes fumaradas de su pipa. Igual que la estacha pasaba una y otra vez sobre el tocón, así también, justo antes de llegar a ese punto, pasaba y pasaba haciendo ampollas por ambas manos de Stubb, de las que accidentalmente se habían caído los tipos de mano o cuadrados de lienzo acolchado que se suelen llevar en estas ocasiones. Era como tener agarrada por la hoja la espada de doble cortante filo enemigo, y que ese enemigo en todo momento tratara de arrancarla de tu presa.
>
> –¡Moja la estacha!, ¡moja la estacha! –gritó Stubb al remero de cubeta (el que se sienta junto a ésta), que, sacándose el sombrero, arrojaba agua de mar a ella.

Mi primera impresión, lo confieso, fue la de haber descubierto una especie de plagio. Tenía claro que los cuentos de *Sub terra* estaban inspirados en *Germinal*, la novela de Zola que también tiene como tema la explotación del carbón, y pensé que esta vez el procedimiento le había salido mal al pobre Baldomero. En vez de poner a Zola patas arriba, como había hecho al hablar del moridero de Lota, con el asunto de las ballenas solo pudo convertirse en un Melville chiquito, con menos cuerda. Un Melville atenuado, local, en la medida de lo posible.

Quizá todos los cuentos sobre panaderos se parecen, y lo mismo debe suceder con los cuentos sobre cazadores de ballenas. También es posible que una pura página imprima en nuestra memoria los detalles de un oficio para siempre. Es mi caso, al menos: todo lo que puedo saber sobre faros lo aprendí en Coloane.

Números, nombres

Ya, pero los nombres.

Los que han estudiado a Baldomero Lillo nunca han hablado de alguna relación suya con Herman Melville. Sí dicen que leyó a Émile Zola, a Oscar Wilde y a León Tolstói. A Enrique Pérez Escrich (o sus pseudónimos Carlos Peña-Rubia y Tello), a José María Eça de Queirós, a Alejandro Dumas. A Francis Bret Harte, a José María de Pereda, a Benito Pérez Galdós. A Guy de Maupassant. *El Quijote*. El *Gil Blas de Santillana*, incluso. Pero no hay nada sobre Melville. Nada de nada.

Luego están los números.

«La ballena» se publicó el 13 de diciembre de 1908 en el número 199 de la revista *Zig-Zag*. ¿Pudo Lillo haber leído *Moby Dick* antes de escribirlo? Es difícil de descartar, por supuesto, pero ninguna conjetura plausible nos lleva en esa dirección. El ejemplar más antiguo de *Moby Dick* del que hay registro en nuestro país está en la Biblioteca de la Universidad de Chile, donde Lillo trabajó varios años. Es de 1907. ¿Llegó el libro a la universidad ese mismo 1907? Muy difícil. Supongamos que lo hizo: ¿pudo leerlo Baldomero Lillo? Me atrevería a decir que no: si alguna vez salió de los límites del castellano, seguramente fue para leer a sus «amados franceses» –la expresión es de González Vera– Zola y Maupassant. Hay otra pista. Sabemos que su padre, José Nazario Lillo, estuvo en los Estados Unidos durante una breve temporada. Entusiasmado por la fiebre del oro, partió hacia California para intentar llenarse los bolsillos de dinero. Por supuesto, no lo consiguió. Tampoco se cruzó con la ballena blanca. José Nazario vivió entre 1848 y 1850 en California; *Moby Dick*, como sabemos, se publicó en 1851.

Para el registro: en las quinientas seis páginas de su completa biografía de Herman Melville, publicada el año 2005, el académico norteamericano Andrew Delbanco no menciona ni una sola vez el nombre de Baldomero Lillo.

Herman Lillo

Hay una novela breve de Melville que podría haber escrito Lillo. Se llama *Benito Cereno*. Escrita en 1855, cuenta un hecho curioso y dramático ocurrido en la Isla de Santa María, más o menos a veintinueve kilómetros hacia el oeste de la ciudad de Lota, mar adentro, en el territorio chileno (de la Capitanía General, digamos, y luego de la República). En ese libro se narra, con algunas libertades, el extraño encuentro del capitán

¿Pudo leerlo Baldomero Lillo? Me atrevería a decir que no: si alguna vez salió de los límites del castellano, seguramente fue para leer a sus «amados franceses»…

Amasa Delano con el mercante español *Trial*, en 1805, a cargo del joven que probablemente se llamaba Benito Serrano pero que Melville prefirió llamar Cereno. El *Trial*, además de varias otras mercancías, llevaba una carga de esclavos africanos que viajaban desde Mendoza y debían llegar a Lima. En algún momento de su viaje los esclavos se amotinaron y tomaron el control de la nave. Exigían que se los llevara a «algún país negro que hubiera en aquellos mares», o bien «al Senegal o a las islas de San Nicolás», el Cabo Verde actual. La novela se trata de la terrible jornada que pasa el capitán Delano en compañía de Cereno: los esclavos, la tripulación y el capitán actúan como si el español todavía tuviera al mando; solo más tarde, casi demasiado tarde, Delano entiende que en ese barco el mundo se ha invertido. Que los amos son los esclavos y los esclavos, en el fondo, son los amos. Como puede preverse, la anomalía no dura demasiado.

¿Por qué digo que la podría haber escrito Lillo, por qué digo que quizá debería haberla escrito? Pues por la razón más obvia. Porque ocurre a veintinueve kilómetros de Chile, a veintinueve kilómetros de la casa en la que Lillo nacerá en 1867, apenas once años después de publicada la novela. Porque me resisto a pensar que las noticias que tenemos de este incidente debamos ir a buscarlas a Boston, donde Delano publicó sus memorias marítimas en 1815, o bien a Pennsylvania, donde la *United States Gazette* publicó una pequeña nota en 1806 en la que señalaba que «el capitán Delano recibió ocho mil dólares de parte del gobierno de Chile, y el rey de España ha encargado a su embajador en los Estados Unidos que … le ofrezca … una medalla de oro como muestra de agradecimiento por haber salvado las vidas de sus súbditos a bordo del *Trial*». Tan cerca, tan cerca.

Tal como Lillo ignora la existencia de Melville en «La ballena», Melville ignora la existencia de Chile en *Benito Cereno*. Yo lo encuentro harta gracia, sobre todo considerando que la novela trata precisamente de un darse cuenta, de una teja que cae, de entender que el mundo es mucho más de lo que nos imaginamos. Si hay algo que el capitán Delano advierte es que ahí mismo, delante de sus narices, otro mundo pudo haber nacido, un mundo en el que los esclavos africanos son los amos y los señores blancos los siervos. Entiende también que el lugar que ocupamos en nuestras sociedades se parece mucho al papel de un actor en una obra de teatro, que la comedia en la que vivió durante todo un día es perfectamente habitable como la realidad. «Trying to break one charm –escribe Melville– he was but becharmed anew»*:* al tratar de de romper un hechizo otra vez quedó hechizado.

Pese a todo lo que sabe, la ignorancia de Melville es oceánica. Mientras sigue creyendo que Benito Cereno es el capitán del barco amotinado le aconseja con pasmosa ceguera: «El mejor camino sería ir a la Isla de Santa María, donde podrían encontrar agua con facilidad, como hacían los extranjeros, ya que esta era una isla desierta». ¿Debo decir que no, que la isla ha estado habitada desde el año 2500 antes de Cristo?

Baldomero Lillo ignora a Herman Melville y sin embargo lo imita. Herman Melville ignora la existencia de Chile y pasa por el lado de Baldomero Lillo. No hay ninguna enseñanza en este cruce curioso, esta nube con forma de elefante, esta rara constelación. O una, tal vez: no todas las figuras tienen un sentido.

Ignacio Álvarez es doctor en Literatura y profesor de la Universidad de Chile.

Los raros de Rubén Darío

El silencio de Camille Mauclair

Christopher Domínguez Michael

Me ha dado por ponerme a averiguar quiénes eran aquellos de *Los raros* (uso la segunda edición, la completa, impresa en Barcelona en 1905), de Rubén Darío, a quienes la posteridad –a algunos más, a otros menos– ha olvidado, porque saber quiénes fueron los Mauclair, los Richepin, los Moréas, los d'Eparbés, los de Armas, los Tailhade, los Cavalca, los Dubus, los Hannon, los Adam, los Castro, ayuda a entender a su vez a Poe, Leconte de Lisle, Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Bloy, Rachilde, Lautréamont, Nordau, Ibsen y Martí, los más presentes en la actualidad, lo mismo que da para especular sobre ausencias inexplicables –la de Arthur Rimbaud– y a comprender mejor, desde luego, al poeta nicaragüense a quien justa (y pomposamente) tenemos como el liberador de la lengua española en el antepasado fin de siglo.

En el camino iré desgranando qué clase de libro fue *Los raros,* porque creo que Camille Mauclair (1872-1945) mismo ayuda mucho a entender el sentido del proyecto, sin duda bastante caprichoso, de Darío. No en balde el libro empieza con ese primer capítulo que es el único donde se menciona no al personaje sino a su libro liminar, «El arte en silencio», nunca traducido al español (y acaso a ninguna otra lengua) y que remite a *L'Art en silence* (1901), obra dedicada por Mauclair al examen de Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert, Paul

Adam, Léon Daudet, Henri le Sinader, Jules Chéret, Georges Rodenbach, Gustave Moreau, Félicien Rops, Puvis de Chavannes y Albert Besnard, repertorio de poetas, novelistas, pintores y diseñadores considerado, con todo rigor, como una de las grandes estéticas del simbolismo, lugar que el polvo del olvido ha pretendido arrebatarle.

Alguien que no quería firmar *Faust*

Laurent Séverin Faust, alias Camille Mauclair, nació el 29 de diciembre de 1872 en París, hijo de una familia católica lorenesa, gente de campo con algunas tierras en la frontera con Alemania, la cual emigró a la capital del hexágono por razones que nos son desconocidas, como casi toda la biografía del autor de *L'Art en silence*, pese a los esfuerzos de su estudiosa italiana Simonetta Valenti, autora de una útil aunque algo profusa monografía titulada *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle. Critique littéraire, oeuvre narrative, création poétique et théâtrale,* obra de la que, agradecido, me serviré.

Alumno del Liceo Louis-le-Grand, el futuro Mauclair (lamento que nuestro decadentista no se haya dejado *Faust* como nombre de pluma) fue condiscípulo de Léon Daudet, Marcel Schwob, Romain Rolland, Paul Claudel y Albert Thibadeut, éste el último gran crítico literario de la primera posguerra del siglo xx y uno de los más notables de todos los tiempos, quien exaltó (y criticó, desde luego) *L'Art en silence* en *La poèsie de Stéphane Mallarmé* (1911 y 1926), mitigando el silencio caído sobre Mauclair, quien en 1908 –diez años después de la muerte de su maestro Mallarmé– desapareció, desdeñoso, de la escena literaria parisina, refugiándose en Marsella. En un desenlace bien francés, quien dejó el cenáculo simbolista para coquetear con el anarquismo (al cual dedicó la menos olvidada de sus novelas, *Le Soleil des morts* de 1898, reeditada hace veinte años) y el socialismo, tuvo una vejez de antisemita (ya denunciaba judíos en 1929 según cuenta el chismoso Paul Léauteaud)[1] y ultraderechista. Colaboró, en su modesta medida de momia, con el régimen de Vichy y murió, en los estertores de la Segunda Guerra Mundial, fichado por el Comité de Depuración.[2]

Sabemos que fue bautizado en 1883 y de su pasión infantil por las artes, sobre todo la música –ante la cual se prosternó con Schopenhauer como reclinatorio–, misma que consideraba «un caos delicioso que agrava la enfermedad libresca más frenética»,[3] y entre 1890 y 1891 frecuentaba asiduamente el taller de Gustave Moreau –hoy conservado como uno de los museos más acogedores del mundo–, lo cual lo convirtió –según Charles du Bos– en un crítico aun más dotado para el ejercicio del criterio sobre la pintura que ante la literatura.[4] No sólo eso: presumía de docto en Kant y Hegel. No lo era tanto, desde el punto de vista académico, pero de su generación fue, sin duda, uno de los hombres con mayor curiosidad filosófica, aunque una de las críticas que le hiciera Thibaudet a Mauclair fue la de inventarse una influencia decisiva –del todo inexistente según el primero– de Hegel sobre Mallarmé, quien, a lo mucho, fue, filosóficamente hablando, un platónico.

Insaciable, el joven Mauclair, quien inclusive escribió un drama titulado *Le Génie est un crime* (1901), fundó con Aurélien Lugné-Poe (pseudónimo para homenajear al mártir de Baltimore que Baudelaire convirtió en un gran escritor francés) el Théâtre de L'Oeuvre en 1893. En fin, no hubo rincón del París decadentista, el de la Rive Gauche o de los antros de Montmartre, donde Mauclair no metiera la nariz, confidente de los viejos hidrópatas, de quienes vivían encadenados como perros y amigo de los invertidos, los alcohólicos y los opiómanos. Se afilió Mauclair contra los naturalistas, siguiendo a críticos tan distintos como Ferdinand Brunètiere y Eugène Melchior de Vogüé (*Le roman russe*, de 1886, como ejemplo del verdadero realismo), pero su posterior contacto con el anarquismo de salón (que se acabó cuando aparecieron las bombas) hizo de Mauclair un esteta de origen siempre caviloso ante la antiguamente llamada «cuestión social».[5]

Figura emblemática para cruzar las fronteras entre la estética y la política en el fin de siglo francés, Mauclair también lo es para precisar la genealogía del simbolismo, dejando atrás a quienes todavía estaban demasiado anclados

1 Paul Léautaud, *Journal littéraire*, prólogo de Pierre Perret, París, Mercure de France, 1998, 413.

2 Simonetta Valenti, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle...*, Milán, Vita e Pensiero, 2003.

3 *Ibid*., 11.

4 Charles du Bos, «Camille Mauclair, interprète spirituel» (1921), en *Approximations*, prefacio de Michel Crépu, París, Syrtes, 2000, 575-585.

5 Valenti, *op. cit*, 13-19.

El sentimentalismo, según él, corroe a la idealista, la verdadera literatura, la vulgariza, poniéndola en manos del detestado público femenino o afeminado, el cual es insoportable para el aristocratismo de Mauclair.

en el Parnaso, como Jean Moreás y Henri de Regnier, para colocar –ante la fatiga de un Verlaine antes de que tomara su segundo aire– a Mallarmé, con sus salones de los martes, en el centro, empresa donde Mauclair se hace acompañar de André Gide. Es notorio que hasta el propio Mallarmé, el poeta puro ante el Altísimo, tuviera su momento «anarquista», aunque su apelación a «las palabras de la tribu», construyendo un arte no socialista sino socializado, sería vista entonces –después de él lo concebirá así Marcel Duchamp– como una forma de «comunismo cultural».

Tras participar en todas las publicaciones de avanzada de la época –que no de «vanguardia», como dice Valenti, porque la precisión exige hablar de ella sólo a partir de 1909 con el futurismo–, Mauclair entra al *Mercure de France*, con Alfred Vallette y su mujer, la prolífica novelista Rachilde, la única mujer en el reparto de *Los raros*. Y su insistencia teatral lo conduce hacia Maurice Maeterlinck (el éxito de *Pellèas et Mélisande*) y hacia Claudel (participa del fracaso rotundo de *Tête d'or* en 1890). Él mismo fracasó como dramaturgo y no fue ajeno, Mauclair, a las patologías personales de la época: sometido a ataques nerviosos y condenado por sus médicos al reposo absoluto y bajo los cuidados de amantes misteriosas, como la actriz y cantante de *lieder* Georgette Leblanc. Antes de abandonar el simbolismo por el camino, siempre en apariencia fácil, de la novela, Mauclair se da el lujo, gracias al ácrata Félix Fénéon, de rescatar y publicar los papeles de Jules Laforgue, cuya obra «cura» y crítica.

Poco antes de morir Mallarmé, el joven Mauclair considera que la doctrina del Arte por el Arte, común al Parnaso y al simbolismo, debe ser abandonada por la urgencia política. En 1897, desde el tradicionalismo, Maurice Barrès publica *Les Déracinés* y, junto a él, Mauclair una «novela colonial» titulada *L'Orient vierge,* exaltando la expansión europea más allá de la acedia parisina, a la cual le sigue *Le Soleil des mortes*, que alcanza a leer Mallarmé. En este retrato en clave de la decadencia simbolista y personal, su álter ego apuesta, muy adolescente, por la vida como compromiso contra el arte como ausencia de vitalidad y heroísmo, harto, según una reseña de la época aparecida en *La Reviste Blanche,* de «aquel pequeño mundo de recepciones particulares, de estrenos teatrales, donde un grupo de figuras se reencuentran en los mismos talleres de arte, se lanzan señales iniciáticas a la mitad de los conciertos, exaltando los mismos libros leídos sobre sus escritorios. Aquel cogullo se había vuelto menos que nada frente a la inmensa corte de quienes lo negaban» ahítos de la rebelión anarquista con que finaliza la novela.[6] Mallarmé, condescendiente, él mismo personaje de *Le Soleil des morts* bajo el nombre de Calixte Carmel, lee y aprueba la novela de su discípulo. Lo habrá visto como un canto de cisne para una época, la suya. Cuatro meses después, el autor de *Un golpe de dados no abolirá el azar* morirá súbitamente.

Tan lejos llega Mauclair en su repulsa del simbolismo y en su miedo a las consecuencias sangrientas del anarquismo, que ha dejado de ser una curiosidad de salón porque en 1904 su amigo el poeta Laurent Tailhade, entusiasta de la acracia, pierde un ojo en el atentado anarquista ocurrido en el restaurant Fayot, que le perdona la vida a Emile Zola. Se acerca el caso Dreyfus. El autor de *Le Soleil des morts*, convencido de que el teatro es el arma ideal para reclutar al proletariado militante, ve con simpatía al Partido Socialista y en 1902 publica su segunda novela, *Les Mères sociales*, «novela sociológica» de innovadora inclinación feminista.[7]

6 Paul-Henri Bourrelier, *La Revue Blanche. Une génération dans l'engagement 1890-1895*, París, Fayard, 2007, 761.

7 Valenti, *op. cit.,* 50-55.

Relacionado con una mujer de identidad desconocida y al parecer algo mayor de edad que él, Mauclair va desapareciendo de la escena, en la medida en que el «fin de siglo» que encarnó, episódico y vehemente, se aleja. La intoxicación ideológica sufrida no alteró, empero, su naturaleza, la de ser el crítico representativo, de arte como de literatura, del simbolismo, parroquia cuya cruz nunca negó, quedando tanto *L'Art en silence* como sus escritos posteriores sobre Baudelaire, Mallarmé y Poe como libros hoy casi secretos. Durante los años veinte y treinta, su bibliografía se vuelve inabarcable. No hay género que no toque –más allá de la crítica literaria, la historia del arte, el libro de viajes desde Brujas y Nápoles hasta Grecia y España, las biografías al vapor– y es notorio que, olvidado, escribe por dinero, como queriendo sepultarse con sus propios libros como tierra seca. Periodista infatigable –aunque no conozco los textos–, alaba al régimen de Vichy y muere, en calidad de paria, el 23 de abril de 1945.

Poeta muy menor, sus versos arrastran todas las anáforas simbolistas con su jardín botánico de orquídeas, heliotropos y asfódelos. Pleno en «angoisse spleehétique»,[8] Mauclair, adoctrinado por la suave filosofía espiritualista de Maeterlinck, muestra lo mejor de sí como poeta cuando se acerca al refrán de origen folclórico, en la línea del último Paul Verlaine. Por lo general, su poesía está más cerca de nuestro Amado Nervo que de su maestro Mallarmé –no lo digo en sentido derogatorio: el simbolismo, como después el surrealismo, levantó a veces su mejor cosecha lejos de casa, en América Latina–, y quisiera respaldarme en los poemas inéditos de Mauclair recogidos por Valenti o en alguno de *Sonatines d'automne* (1895*):* «Una música marchita, / Y después una nostalgia enferma, / Sobre las fibras de mi triste corazón / Vuestra voz se posa como la de un vendedor de pájaros», o «Tembloroso ante la primera estrella / El alma del piano se levanta / Sobre el jardín inerte y pálido / Aquí la música muere…».[9]

L'Art en silence

De la mala reputación de Poe como escritor estadounidense se ha ocupado una falange de críticos, remitiéndolo, en el mejor de los casos, al infierno de la cultura popular. El último en batirse ha sido Harold Bloom, para quien Poe es una invención acaso genial de Baudelaire y de Paul Valéry, pero un pésimo escritor embellecido por traductores audaces e inventivos.[10] Los propios franceses siguen imprimiendo, en la Pléiade, las *Oeuvres en prose*, en la traducción de Baudelaire, admitiendo que, habiendo hecho su poeta de Poe un «grand écrivain français», era necesaria una nueva traducción, integral y profesional, la editada por Robert Laffont, tras varios intentos de ofrecer al público hexagonal un Poe distinto del baudeleraino.

Mauclair prologa *L'Art en silence* con una declaración que no pudo sino fascinar a Darío: «El arte, en silencio, ha preparado, por su excesiva ductibilidad de formas, el *credo* del artista moderno»[11] y pasa a examinar a «Edgar Poe ideólogue» en el primer ensayo del libro, dedicado a Marcel Schwob. La insatisfacción y la infelicidad, en sus acepciones más profundas, no se oponen al arte sino que son aquellos sentimientos donde el arte encuentra su envés, su otro lado. Ese es el origen de su Poe, siempre más cercano al de Baudelaire que al de Paul Valéry. Para Mauclair, Poe es ya algo más que el escritor traducido y recreado por Baudelaire, errante por «América como prisión», porque para 1901 la imagen odiosa, antiliteraria y filistea de los Estados Unidos («vasto país indiferente»)[12] como una tierra amiga del dinero y por ello enemiga del arte llevaba décadas arraigada en la mente de la intelectualidad francesa.[13]

Profeta en tierra de infieles, Poe no lleva a Mauclair hacia el sentimentalismo –cuyos efluvios serán denunciados y combatidos en *L'Art en silence*– sino hacia la «abstracción pura» tan sólo interrumpida, en su delectación mórbida, por sus necesidades pecuniarias, dando conferencias o escribiendo por encargo. Baudelaire tradujo y comentó a Poe en los años cincuenta del siglo XIX mientras que Valéry lo descubrió hacia 1889-1893, aunque sus estudios principales sobre Poe sólo se dieron a conocer a partir de 1919. Pese a ello, la *Introducción al método de Leonardo*

8 *Ibid.*, 313.

9 *Ibid.*, 386-387.

10 Christopher Domínguez Michael, *Los decimonónicos*, Santiago, Ediciones UDP, 2012, 269.

11 Camille Mauclair, *L'Art en silence*, París, Libraire Paul Ollendorf, 1901, V.

12 *Ibid.*, 15.

13 En la frondosa historia del «antiamericanismo» francés el capítulo Poe/Baudelaire es muy significativo.

Da Vinci fue publicada, en una primera versión, en 1894. Lo cual quiere decir que las averiguaciones de Mauclair sobre Poe son simultáneas a las de Valéry. En la correspondencia de la época entre Gide y Valéry, Mauclair aparece esporádicamente, despreciado como «astro» o «califa». No querían al personaje pero formaba parte de su medio, lo cual implica que Poe pudo ser tema de conversación oral o escrita entre Mauclair y Valéry. En «Edgar Poe ideólogue», Mauclair no cita a Valéry. Yo creería que este último se sirvió de *L'Art en silence* para elaborar su propio Poe.[14]

La neurosis de Poe, su alcoholismo, para Mauclair, y de manera notable, no lo convierte en uno más de los trágicos románticos –una de las acusaciones de Bloom contra los franceses– sino, al contrario, hace de él un curioso espíritu literario, adverso a los filósofos, pero no al espíritu de síntesis. Así, «el horror gótico» atribuido a Poe no sería el tema sino la consecuencia de su atroz peregrinaje por su patria. El hombre de las multitudes, Arthur Gordon Pym y su narrativa, el escapado del Maëlstrom, son la consecuencia –no la causa– de la desesperación de Poe, quien, según Mauclair, se serena ejerciendo la psicología de lo oscuro, con «El misterio de Marie Rougêt», «El escarabajo de oro» o «La carta robada».

Como ya conoce *Eureka*, de Poe, Mauclair desprecia a los ingleses (no se diga a los estadounidenses) de tenerlo sólo por «un cuentista fantástico extremadamente ingenioso»[15] y no por un ideólogo del arte moderno, un idealista y un visionario capaz de crear una cosmología. Su supuesta «perversidad» nada tiene de peyorativa, como creen los periodistas que cubren el decadentismo: es el resultado de la atracción de «fuerzas cósmicas»[16] que Mauclair, a diferencia de Valéry, no alcanza a explicar. Actualmente revalorado Valéry por Karl Löwith (1971) y por otros como un tipo extravagante de filósofo, entendemos que a Mauclair le faltó el genio analítico para describir con tino a Poe pero sospechó su excepcionalidad «francesa» antes o al mismo tiempo que el autor de la *Introducción al método de Leonardo Da Vinci*.

Tras el descubrimiento de Poe, en *L'Art en silence*, viene un muy agudo «Flaubert lyrique» donde Mauclair encuentra en la diversidad flaubertiana entre el realismo y la psicología, la poesía lírica como esencia de la prosa y cierto «idealismo cristiano», su fuerza como «novelista filosófico». Un burgués, en efecto, que odia a la burguesía, Flaubert desprecia «el materialismo y la vulgarización» y como «Poe considera la enseñanza como la "herejía capital de la modernidad", mientras Emerson declara el inconformismo como la virtud primera del hombre». [17] La prosa flaubertiana, como lo presumen los Goncourt, es artística y Mauclair la «deconstruye» sometiéndola a un análisis gramatical para ubicar su «comicidad verbal». Adelantándose a los enemigos, reales o supuestos, de Sainte-Beuve, Mauclair se permite hablar del hombre-Flaubert sin descuidar la autonomía de su estilo para llegar, otra vez, a conclusiones un tanto peregrinas, considerando la «filosofía de Gustave Flaubert» como «una metafísica hegelianiana, llegando, por el culto de la belleza, a un deísmo opuesto al cientificismo materialista de nuestra época».[18]

Como simbolista enamorado de las ideas platónicas, Mauclair opone rutinariamente su vaporoso idealismo filosófico al materialismo imperante y coloca a Poe, como a Flaubert, como teóricos de alguna clase de fe. Su conclusión es errática; no lo es el descubrimiento de que ambos usaron las armas de su época contra esta. Fueron los primeros modernos antimodernos, podría haberse concluido en *L'Art en silence*, libro cuyo plato fuerte es «L'esthétique de Stéphane Mallarmé», su maestro recién fallecido. Su admiración por él, incondicional, le valió a Mauclair acusaciones de hasta haberlo plagiado.

Mauclair comienza contando que el hermetismo de Mallarmé no le fue cosa fácil de sobrellevar al poeta y que aún en sus últimos años recibía cartas de lectores indignados por una oscuridad que en *L'Art en silence* es expuesta como «ajena al desorden, el ilogismo o el sinsentido».[19] El público juzga insultante lo que no entiende. Tras exaltar a ese «charlatán

14 «La existencia de individuos tan típicos como Mauclair, por ejemplo, son signos que nos permiten mirar hacia afuera. Para que ellos puedan producirse (y otros como él, de paso), la mecánica del siglo ha debido transformarse en profundidad. Pero hoy no tengo tiempo para buscar hipotéticamente el modo de esa función. Y después, qué hacemos…» (Paul Valéry a André Gide, 19 de marzo de 1894, *Correspondance 1890-1942*, París, Gallimard, 2009, 283).

15 Mauclair, *op. cit.*, 17.

16 *Ibid.*, 30.

17 *Ibid.*, 59.

18 *Ibid.*, 63.

19 *Ibid.*, 83.

Poeta muy menor, sus versos arrastran todas las anáforas simbolistas con su jardín botánico de orquídeas, heliotropos y asfódelos.

sibilino» que fue su maestro, Mauclair cuenta su carrera –no habrá una biografía confiable suya hasta la de Henri Mondor escrita durante la Ocupación– y nos lleva hacia el joven wagneriano situado a la sombra de Baudelaire, partidario del impresionismo, con Édouard Manet y Claude Monet por delante. Que Flaubert y Mallarmé hayan diseñado su literatura sustentándola en las imágenes a Mauclair le parece «hegelianismo» puro, porque las ideas sólo son «inmortales e indestructibles» si rebasan su condición de signos y se convierten en «símbolos transitorios» llamados «símbolos». Equivocado o no en su idea de la estética de Hegel,[20] Mauclair, lo destaco, fue el primero en descubrir que el hegelianismo «intoxicó», como dijo Octavio Paz, a toda la literatura y el pensamiento francés del siglo pasado: el Espíritu absoluto habría de encarnar un día y otro también, en cada libro y en cada teoría revolucionaria, todos los días. Mauclair creía que Mallarmé era «la última flor del hegelianismo», fusionando la razón pura y la razón práctica. Quizá fue la primera flor.

Estéticamente, Mallarmé se distinguió, en cuanto a las formas del estilo, al afirmar que el lenguaje escrito es incompatible con el hablado pese a que fue mezclado, durante siglos, sin decoro. El habla, el lenguaje de todos los días no es asunto de la literatura; sí lo es la alusión, la ficción y la alegoría, que nos separa de lo vernacular, lección tomada por Darío y todos los simbolistas (peleados a muerte en distintas capillas, según nos recuerda Valéry). Otras innovaciones realizadas por Mallarmé, hoy de uso común, son destacadas en *L'Art en silence:* el culto a la página en blanco, la puntuación y su equivalencia con los suspiros, los blancos entre las estrofas como notas musicales, la disposición tipográfica como mapa del texto. Siendo así, Mauclair concluye que Mallarmé consideraba el verso –«una orquesta reducida, música de cámara»–[21] como una expresión del pensamiento a mitad de camino entre el lenguaje hablado y la música sinfónica.

Sólo el libro y el drama musical son obras de arte válidas, piensa el Mallarmé asombrado ante Wagner. El libro, como lo creía Poe, condensa el pensamiento y la emoción, mientras, si las ideas dramáticas son enunciadas por la boca, la idea es una constatación de lo divino y por consecuencia, subraya Mauclair, posee la esencia religiosa de una plegaria, cumpliendo la antigua misión del lenguaje a la vez abstracto y sagrado. Para Mauclair, para quien suponemos que Dios había muerto, la de Mallarmé era una «concepción mística del lenguaje», renovando la doctrina del Arte por el Arte. Creo que Valéry no había escrito todavía aquello de todo místico oculta un vicio.

Su condiscípulo Thibadeut examinó, sin duda, el Mallarmé de Mauclair y puso orden. En la primera página del primer capítulo de *La poésie de Stéphane Mallarmé*, declara que aunque Mauclair fue sin duda uno de los discípulos predilectos del autor de *Herodías* es mentira que el poeta haya sido docto en los metafísicos alemanes (Fichte, Schelling, Hegel), a los que si acaso hojeó, ajeno a la metafísica abstracta.[22] Mallarmé fue –resumo un libro inagotable– platónico (lector sólo del *Crátilo:* las palabras reproducen la Idea) y acaso kantiano; su indiferencia religiosa le permitió aceptar sin mayores problemas el catolicismo. Su obra, si entiendo bien a Thibadeut, no necesita del respaldo externo del idealismo alemán, forma parte de la tradición de la poesía francesa, de la cual el Parnaso y por consecuencia Mallarmé son sólo, desde la plenitud del verso alejandrino, una provincia del reino de Victor Hugo,[23] juicio que habría escandalizado a Mallarmé y seguramente a Mauclair.

El maestro de Mallarmé ni siquiera es Poe. Fueron Malherbe y Boileau, dice Thibadeut,

20 «No hay otro ejemplo francés de semejante sistematización del arte literario fusionado con la metafísica simbólica y su obra es la piedra de toque de la teoría hegeliana» (C. Mauclair, *op. cit.*, 89).

21 *Ibid.*, 99.

22 Albert Thibadeut, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, París, Gallimard, 2006, 23.

23 *Ibid.,* 271.

Es conocida la broma de Valéry, quien ante la imposibilidad de definir el simbolismo decide concebirle como aquello que conglomeró a quienes creían que la palabra «símbolo» tenía algún sentido.

quien, en su sutileza, profesó el nacionalismo. Se equivoca Mauclair, remata más adelante el crítico de la *Nouvelle Revue Française* (*NRF*), en buscar en un poema sus analogías con la pintura o la música: esa búsqueda de identidad es vender la piel del oso antes de cazarlo.[24] Mauclair y Mallarmé, a diferencia de Thibadeut y Valéry, creían que la literatura debía de ser ajena a toda enseñanza, agotándose en el acto de consumarse. Los dos últimos, creyentes desde luego en la autonomía de lo literario («La crítica es una literatura donde la literatura misma se impone como sujeto», dirá Valéry, agradeciéndole a Thibadeut su Mallarmé, libro tan profundo que confundía a los propios discípulos del maestro),[25] no eran ajenos a la retórica, de la cual quiso escaparse por el camino del misticismo finisecular, Mauclair.

Amigos afines

L'Art en silence, tras el ensayo sobre Mallarmé, trae retratos de amigos afines a Mauclair, como ocurruirá en *Los raros* y en su antecedente, *Los poetas malditos* (1884), de Verlaine. Los llamados a esta clase de repertorios no necesariamente comparten una estética, también son amigos y camaradas de quien los convoca a unirse. Así, Mauclair habla de Georges Rodenbach, Paul Adam (recordado entre los anticuarios menos por sus novelas psicológicas, tan caras a Marcel Proust, como por un *Petit glossaire pour servir a l'inteligence des auteurs décadents et symbolistes*, firmado con un pseudónimo y sin fecha de impresión), Léon Daudet (el hijo de Alphonse, entregado con brío genial a las peores causas de la derecha antes de la Segunda Guerra), el olvidado novelista wagneriano Élémir Bourges y de seis pintores, porque no debe olvidarse que en *L'Art en silence* conviven un crítico de literatura y otro de artes. Mauclair fue más allá de la *ut pictura poiesis*, involucrándose en la técnica de sus pintores favoritos sin limitarse, como solemos hacer los escritores, a hacer lirismo ante las artes plásticas.[26] «Yo lo prefiero, inclusive, como crítico de arte y de música», escribirá Du Bos de quien publicará en 1909 *La religión de la Musique*.[27] Era natural que admirase al «pornógrafo» Rops y justo que denunciase a su amado Moreau por no haber dejado nunca dejado de ser, *hélas!*, un pintor académico, pero se necesitaba de una sensibilidad premonitoria para apreciar la simplicidad de Puvis de Chabannes.[28] Vuelvo a mi asunto: lo esencial, más allá de Poe y de Mallarmé, es la segunda parte de *L'Art en silence*, la teórica, en la que Mauclair expone la doctrina simbolista y arremete contra el sentimentalismo.

Es conocida la broma de Valéry, quien ante la imposibilidad de definir el simbolismo decide concebirle como aquello que conglomeró a quienes creían que la palabra «símbolo» tenía algún sentido. Mauclair, como exégeta del movimiento, pasa dificultades para teorizarlo. En «Le symbolisme en France», primero, rechaza el decadentismo, su doble incómodo, ajeno a la suprema filosofía que va de Poe a Mallarmé. También moraliza, pues es el naturalismo de Zola el que procura el exceso sexual y las patologías del alma. Más tarde volverá sobre ello: la novela naturalista, sedienta de público, lo complace en su vulgaridad sentimental. Ellos están por encima de la mediocridad del mundo y se vanaglorian de la decrepitud profetizada por Baudelaire a Manet. Nada más opuesto, leemos en *L'Art en silence*, al naturalismo que el simbolismo, aunque la crítica del siglo XXI tiende a volverlos como dos caras de una misma moneda: la ambivalencia de Mauclair, tras romper con los simbolistas, de alguna manera prueba esa complicidad inconfesada. Por ejemplo, Max

24 *Ibid*., 80.

25 *Ibid*., 436-439.

26 Valenti, *op.cit,* 348.

27 Du Bos, *op.cit*., 582.

28 Mauclair, *op.cit*., 267.

Nordau, el teórico de la degeneración, condenaba como abominación semejante tanto a Zola y sus obreros tísicos como a Mallarmé y sus páginas blancas.

La alegoría y la reforma métrica, hacia el versolibrismo, caracterizaron el simbolismo, ajeno a las jerarquías, propias de los mercaderes de las letras, tan comunes en Francia, se dice en *L'Art en silence*.[29] Como lo dirá después Valéry, el simbolismo no puede sino poseer ambiciones cosmológicas, como lo prueba *Eureka*, de Poe, y junto con ese libro, ¿en extraña compañía?, el drama de Wagner. Atrás han quedado, dice Mauclair, la elocuencia oratoria de los románticos y el cincel de los parnasianos. Contra las estatuas, la música. A diferencia de Thibadeut, el universalista Mauclair admite de buena gana las influencias extranjeras sobre el simbolismo francés desde la poesía de los lagos de Inglaterra hasta Wagner y después Ibsen (otro preferido por Darío). Se menciona a Friedrich Nietzsche (cuya fama disgustaba a Darío, según leemos en su reseña de *L'Art en silence*) y a Max Stirner, en una oferta que más que definir el simbolismo muestra a la modernidad entera de 1900. El pintor electivo de los simbolistas es, desde luego, un viejo conocido de Mauclair, Moreau.

El ataque contra lo que Sainte-Beuve había llamado décadas atrás la «literatura industrial» es lo más original de *L'Art en silence*: en «Le sentimentalisme littéraire et son influence sur le siècle» define el sentimentalismo como una degeneración del carácter y un sofisma del espíritu vividos para atraer a un público venal (y banal, entre quien cuenta, misógino irrestricto, a las mujeres) para destruir la literatura. Contra los enciclopedistas –se entiende que viriles–, Jean-Jacques Rousseau es el padre del sentimentalismo, responsable de «afeminar» el gusto desde la infancia, pues esa maléfica comedia comienza en el *Emilio*, en el filósofo pedagogo, haciendo, a lo largo de toda la literatura romántica, de la alcoba un templo.

El ejemplo central de esa literatura propia del «hombre sensible» es el *Adolfo* (1816), de Benjamin Constant. El primer dique contra el sentimentalismo lo pone –suspira aliviado Mauclair– Stendhal, quien exhibe el egotismo desde la autocrítica y nunca concede nada a los sentimientos del vulgo. Flaubert parece un sentimental pero no lo es: *Madame Bovary* (1857) ha sido escrita para denunciar los daños del sentimentalismo entre las lectoras, sobre todo. A partir de allí, el sentimentalismo ha quedado aislado y no puede ser confundido con la sensualidad de la literatura y su idealismo.[30] Salva del sentimentalismo a los hermanos Jules y Edmond Goncourt –cuyo naturalismo no le parece tan malo– y condena a la infamia a Henri Mürger, cuyo elogio de los poetastros decadentes tanto daño hizo a la poesía simbolista. A la basura, también, Alexandre Dumas hijo, «maître à penser» del Segundo Imperio y de la aún joven Tercera República.

El ensayo contra el sentimentalismo de Mauclair anuncia al ultraderechista de su vejez quien ve, desde *L'Art en silence*, a Maurice Barrès como un regenerador pero, al mismo tiempo, lo coloca, a quien nació llamándose Faust, entre los primeros antimodernos. El sentimentalismo, según él, corroe a la idealista, la verdadera literatura, la vulgariza, poniéndola en manos del detestado público femenino o afeminado, el cual es insoportable para el aristocratismo de Mauclair. El sentimentalismo, a través de la novela popular como la naturalista, destruye el universo cerrado y perfecto de su maestro Mallarmé. Contradictorio, no dudo que en las novelas de Mauclair se desdiga, como es frecuente en él, pero *L'Art en silence* como defensa de la torre de marfil debió fascinar a Darío.

Narrador «experimental» hasta ahora sólo atendido por los especialistas, sus cuentos y novelas requieren atención aparte. Pero Mauclair, sin duda, fue acaso el último gran crítico literario del siglo XIX, aunque sin adentrarse en la siguiente centuria, pese a que pasó más de la mitad de su vida en ella. Con el ensayo, escribió Charles du Bos, Mauclair se ganará la orgullosa posteridad. Así debería ser, al menos. Errático y contradictorio, pleno en antiguos artículos reelaborados para renegar del pasado y mantenerse en las vitrinas de las librerías del nuevo siglo, su periplo sorprende por su insistencia y variedad. Siempre regresa: sea a Poe, sea a Baudelaire, sea a Laforgue. Simbolista de corazón, la política (la literaria y la otra) lo hace dudar, pero retorna, inmaculado, al culto de Mallarmé; conservador, se opone al decadentismo y confunde el feminismo con el sentimentalismo. Cree, wagneriano, en un

29 *Ibid.*, 188.

30 *Ibid.*, 236.

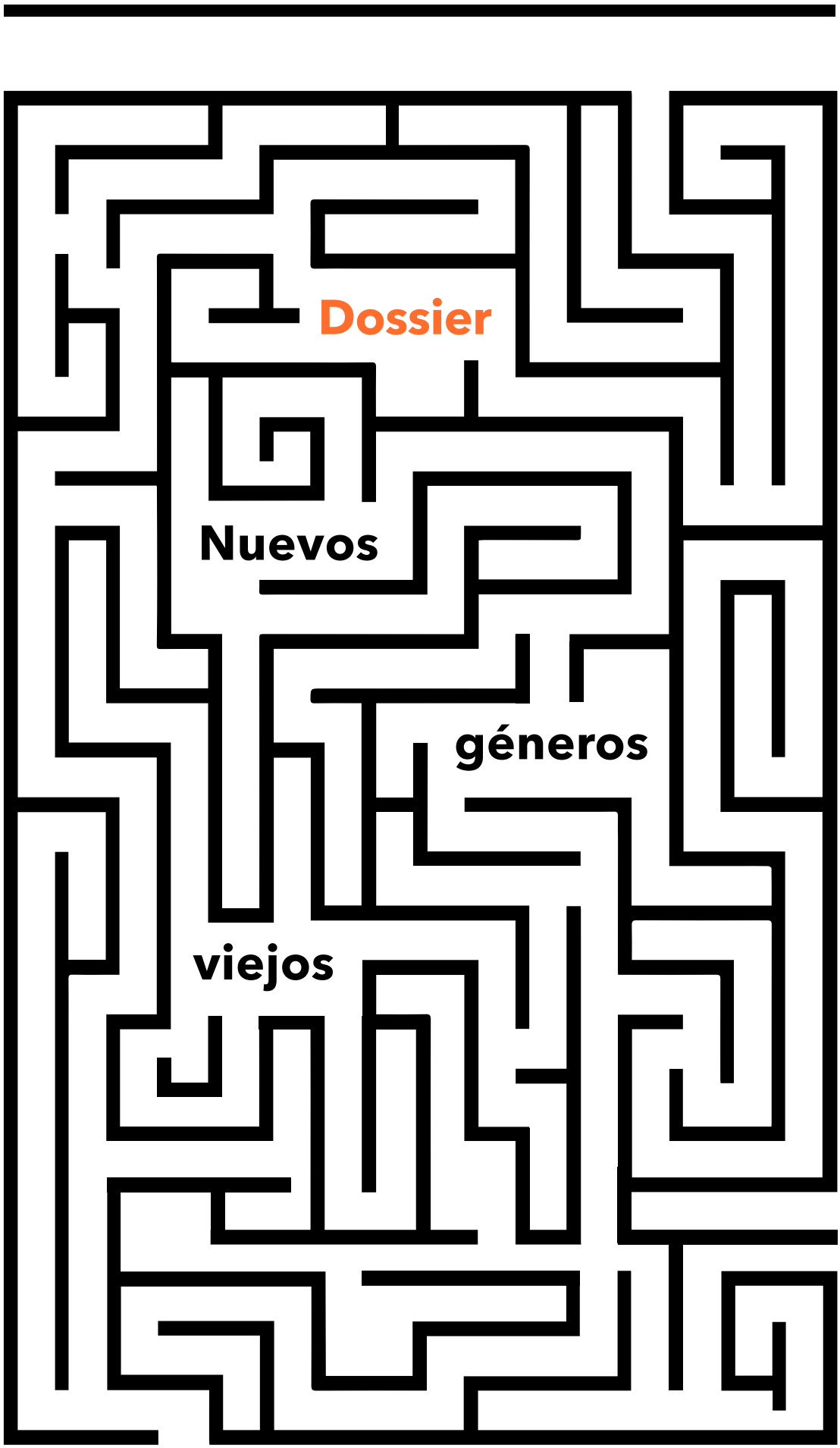
arte total y a la poesía suma su amor por la música y la poesía, creyendo, por ejemplo, que los verdaderos inspiradores del verso libre fueron Schubert y Schumann.[31] Rescata a Villiers de L'Isle Adam (otro personaje de *Los raros*), a J.K. Huysmans (la bestia negra del naturalismo) y se entusiasma –no me extraña porque la utopía es una de sus prácticas novelescas– con Jules Verne y con J.H. Rosny, pseudónimo de un par de hermanos literatos intrigados por el porvenir de la ciencia. Cree en la literatura mundial nutriendo a la francesa y, con Mallarmé, aspira a la armonía universal. Su artista es un decidido Narciso cuyo *credo* mental le impide perderse entre las multitudes, lectoras (¡qué tiempos aquellos!) de la literatura industrial, almas perdidas para el Ideal.

Rubén Darío estaba en París cuando apareció *L'Art en silence* y lo colocó como ensayo-frontispicio de *Los raros*, lamentando que provocase poca atención aun entre los parisinos. Le llama la atención cómo Mauclair salva de sus infiernos alcohólicos a Poe y a Verlaine, antros que el nica conoce bien y acaso, a su muerte en 1916, esperará un crítico redentor de esa naturaleza porque «creo en la aceptación de todos los deberes por la ayuda de la caridad y del orgullo; creo en el individualismo artístico y social. Creo que el arte, ese silencioso apostolado, esa bella penitencia escogida por algunos cuyos cuerpos les fatigan e impiden más que a otros encontrar lo infinito, es una obligación de honor que es necesario llenar, con la más seria, la más circunspecta probidad…».[32] Sin ánimo de teorizador –ello no era lo suyo–, Darío reseña con humildad *L'Art en silence* como una historia privada del simbolismo. En ese momento, Rubén Darío ya sabe que su propia poesía forma parte, indispensable, del silencioso mundo de Camille Mauclair.

Christopher Domínguez Michael es crítico literario y miembro del Colegio Nacional de México.

31 Valenti, *op.cit*., 77.

32 *Los raros*, segunda edición corregida y aumentada, Barcelona, Maucci, 1905, 8.


Dossier
Nuevos
géneros
viejos

Profanar la escritura mapuche

Danay Mariman Catrileo

Aburto se despierta temprano y escribe. Acomodado en una mesa de madera en el comedor de su casa de Antonio Varas en Temuco, con la lluvia azotando el techo e iluminado por una vela; en su casa mapuche de Collimalliñ rodeado de gallinas y de un perrito llamado Bari hasta que el último rayo de sol desaparece; en el hotel Marne, que ya no existe, en la calle San Diego en Santiago, y donde sea que lo pille despertando la vida entre 1920 y 1952, Aburto abre su libro de actas Torre tamaño oficio y con un lápiz de pasta azul, negro e incluso rojo, va desplegando el registro de su cotidianeidad con un detalle por momentos exasperante. Las horas y sus minutos, los pesos y los centavos: todo es consignado, todo es tratado con la misma importancia. Sus párrafos se componen de oraciones cortas, desafectadas, en las que se van acumulando aparentemente sin orden ni concierto nombres completos y procedencia de cada uno de sus interlocutores, y cifras, el valor de una damajuana de vino, el costo de un boleto de tren Temuco-Loncoche. No hay un efecto buscado, pero hay un estilo, uno por el que no vamos a resbalar de palabra en palabra con entusiasmo; es críptico, a veces recuerda a la horrible prosa de los abogados, de las leyes y resoluciones jurídicas. Porque Aburto aprendió a leer y escribir con los misioneros anglicanos de Quepe en la primera década del siglo xx, pero curtió su estilo al calor de su trabajo como intérprete y ayudante en el juzgado de indios de Villarrica y en un estudio de abogados de Pitrufquén.

Manuel Aburto Panguilef es el gran escritor mapuche, su proyecto fue total: escribir nada menos que todo. En las páginas que sobrevivieron al agua, al fuego, a las confiscaciones que de su archivo hizo Carabineros, podemos leer la vida de un hombre excepcional que encarna y registra las transformaciones que los mapuche estaban viviendo en la primera mitad del siglo xx. Pero hay que hacer una salvedad: Aburto no escribió como lo haría un escritor profesional, él no era un literato. Su escritura exuda estilo pero no está preocupada por el estilo, Aburto piensa en la posteridad pero no en la gloria de las letras. Las preocupaciones de Aburto no son estéticas sino políticas, y aunque rara vez registra de forma directa sus emociones y pensamientos, porque todo en él es acción, al igual que el Quijote, que no quería ser gracioso y para quien su periplo era cuestión de vida o muerte, Aburto también puede hacer reír.

El caso de Manuel Aburto Panguilef interesa porque la pregunta por su escritura deriva de forma inevitable en la pregunta por la visibilidad y los usos de la escritura mapuche no literaria en sentido estricto. Son conocidas las cartas que en el siglo xix cruzaban todo el territorio mapuche con destino a Chile y Argentina. Sus autores eran

Pedirles que nos conmuevan, que nos diviertan, que nos cuenten un cuento, ¿no sería banalizarlos, sobre todo cuando su contenido y sus contextos de producción están atados a una historia de expoliación, colonialismo, genocidio?

caciques que mediante esas misivas buscaban mantener un orden: el propio. El que indicaba que ellos eran los dueños de las tierras que habitaban, y que quien quisiera relacionarse con ellos tenía necesariamente que aceptar ese orden y pactar. Las cartas eran escritas en español, a veces de puño y letra por los caciques; en otras ocasiones, la mayoría, le eran dictadas a un secretario que el cacique mantenía para ese fin y luego eran llevadas por los chasques hasta destino.

Más allá de Pascual Coña

A las cartas se suman otros textos, como aquellos que provienen del dictado y que fueron escritos principalmente a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX. Se trata de textos donde un mapuche dicta en mapuzugun un relato autobiográfico, la descripción de un juego, una costumbre o rito a un interlocutor que transcribe, reescribe y a veces traduce este material, en un proceso en el cual los mapuche incidieron de manera decisiva guiando o corrigiendo esa traducción e incluso escribiendo ellos mismos. El caso paradigmático es el de Pascual Coña, cuya autobiografía fue «escrita» de esta manera por el misionero capuchino Ernesto Wilhelm de Moesbach en la década de 1920. En Argentina, Robert Lehmann-Nitsche, antropólogo que trabajó en el Museo de La Plata, recopiló «textos araucanos» a lo largo de su estadía en Argentina gracias a la colaboración de los mapuche que vivían en esa ciudad –como Juan Salva Marinau y Nahuelpi–, y en Chile los «laboratorios etnográficos» de Rodolfo Lenz y Tomás Guevara fueron el caldo de cultivo para los escritores mapuche Manuel Mañkelef y Segundo Jara Kalfün, entre otros. También hay cartas en el siglo XX, hay libros, revistas, libretas personales y diarios de vida. En definitiva, los mapuche contamos con un corpus de textos heterogéneos que posibilitan pensar en una tradición de escritura.

Sin embargo, durante algunos años tuve la impresión de que era la única a quien le habían interesado estos textos literariamente y la única que los percibía como un conjunto. Supongo que colaboraba con esta idea el hecho de estar viviendo en Buenos Aires, lejos de la escena mapuche y sus discusiones. Hoy sé que al menos desde el mundo mapuche y «mapuchólogo» estas escrituras son conocidas y comentadas, por ejemplo por Elicura Chihuailaf y Maribel Mora Curriao, y aunque mi diagnóstico inicial era equivocado, hay una inquietud en la que vale la pena insistir: ¿han logrado los textos mapuche no literarios exceder el ámbito de las ciencias sociales y a los especialistas? Este universo de textos, ¿se lee en las escuelas, en las universidades? ¿Saben los jóvenes mapuche aspirantes a escritores que tienen una gran tradición de la que beber, con la que pelearse, discutir, apasionarse y leer? Y los literatos chilenos, ¿cómo se plantean en relación con esta tradición que nace al interior de lo que ellos consideran su país?

Si la respuesta a estas preguntas es negativa es en parte porque para leer estos textos hay primero que acceder a ellos y eso no ha sido siempre tarea sencilla: muchos han sido editados por primera vez recién en la última década o han sido reeditados luego de casi un siglo sin circular. El problema de la escritura mapuche es en primer lugar un problema de disponibilidad y por ende es un problema de archivos y clasificaciones, de circuitos y ediciones, de ámbitos y disciplinas, de campos culturales aún escasamente constituidos. Pero el que Aburto y los otros escritores mapuche no sean tan conocidos ni se hayan erigido formalmente en una tradición también pasa por los usos y las lecturas que se han hecho de ese corpus de textos: quienes más hablan de ellos son los historiadores y cientistas sociales, y los grandes hitos editoriales provienen de iniciativas no literarias, como se ve en el recuadro.

Profanemos estas escrituras, leámoslas de la misma forma en que leeríamos una novela o una antología de relatos, sin exigirles más pero sobre todo sin exigirles menos.

Cuando conocí a Aburto, un poco por suerte, el 2005, fue porque dos jóvenes santiaguinos, un antropólogo y un sociólogo, nos pusieron a trabajar a varias personas en la transcripción de sus manuscritos. En ese momento soberbio llamado juventud yo estaba interesada en la «literatura de verdad». Hasta ese entonces no había leído más que libros avalados por un sello editorial y la escritura de Aburto, aparte de inclasificable, era apenas una caligrafía cuidada sobre páginas de un libro de actas. ¿Dónde y cómo entraba en el universo codificado de la edición de libros? Así que lo olvidé. O eso creí.

Cuando años después volví a leerlo, en un monoambiente del barrio Once en Buenos Aires, ya como extallerista de Balmaceda 1215, exestudiante de Letras y estudiante en curso de Edición, mi reacción fue otra: abrir un documento en Word que titulé «Aburto es literatura», para ir copiando aquellos pasajes que me parecía podían competir en las grandes ligas de la literatura en lengua castellana a sabiendas de que, en rigor, la escritura de Aburto no era literatura. Ese fue el comienzo de una investigación, todo lo informal y asistemática de que fui capaz, en busca de otros textos perdidos. Esas búsquedas derivaron en la necesidad de escribir sobre las personas que escribieron y las historias de los textos en sí. Así fue como durante tres años escribí en una revista *under* de poesía de Buenos Aires, la *Campotraviesa*, con la convicción de que el solo gesto de ponerlos a circular en una revista de poesía, es decir, literaria, les daría un marco de existencia donde poder expresar otras cosas a un grupo de lectores también diferente del habitual. La sección se llamó *Mapuche ñi wirintukun* y allí, además de lo que yo misma escribía, seleccionaba fragmentos de los textos mapuche, admito, muchas veces deformados en versos, hechos collages, en un intento de hacer evidente o exprimir lo máximo de su literaturidad.

Y es que en el fondo la pregunta que me ha rondado desde entonces es una pregunta por la literatura misma: ¿qué tiene que tener un texto para ser considerado literario? ¿Son estos textos mapuche literatura? Supongo que la respuesta más inmediata sería que no. Porque cómo podríamos querer *reducirlos* o *despojarlos* al emparentarlos con ideas como la de goce estético. Pedirles que nos conmuevan, que nos diviertan, que nos cuenten un cuento, ¿no sería banalizarlos, sobre todo cuando su contenido y sus contextos de producción están atados a una historia de expoliación, colonialismo, genocidio?

Escritura que vulnera

La pregunta por el estatus de estas escrituras no carece de relevancia porque equivale a preguntarse por el estatus de lo mapuche al interior del universo simbólico que es Chile (y Argentina), por la productividad de ciertas interpretaciones, o, para decirlo en términos del antropólogo André Menard, por los límites de la «enunciabilidad» de lo mapuche. A los epítetos de flojos, borrachos, terroristas se les ha logrado oponer otros en apariencia más positivos relativos al ecologismo, lo ancestral y lo sagrado. No es del todo una derrota, pero encasillar todo lo que proviene y se produce desde el mundo mapuche en esos términos, e incluso en términos políticos que denotan «agencia» (insurgencia, resistencia, supervivencia), es apostar por condenar nuestras producciones culturales y simbólicas a repetir siempre el mismo número.

Es allí donde estos textos en principio no literarios tienen mucho para decir. La experiencia de leer las cartas de 1830 de Pablo Millalikang es fuerte: sin mediación ni preámbulos entramos en un universo desaparecido, pero que (y esto es lo espectacular) todavía podemos entender sin necesidad de que nadie nos «reponga» ningún contexto. La voz de Millalikang es tan potente que logra conjurar su propia muerte y volver a vivir en sus letras para encandilarnos con su estilo melodramático. No, quizás no podamos saber del todo quién era Millalikang a través de sus

La voz de Millalikang es tan potente que logra conjurar su propia muerte y volver a vivir en sus letras para encandilarnos con su estilo melodramático.

cartas ni reconstruir la densa historia que lo llevó a instalarse y escribir desde las pampas, pero su escritura nos permite entrar en contacto con él de forma directa y ese contacto no nos dejará indiferentes. Su escritura, como la de Aburto, nos vulnera. ¿No es esa vulnerabilidad lo que llaman *goce estético*? ¿No es eso lo que buscan provocar los escritores a secas? ¿No es eso lo que buscamos los que amamos la literatura? Y si estas escrituras lo logran, no veo por qué no habríamos de pensarlas en coordenadas literarias *también*. Basta de leer en los textos mapuche solo historia, relaciones interétnicas, claves de tal o cual corriente teórica, prueba de tal o cual condición del pueblo mapuche al interior de los Estados.

Quizás el hecho de no leerlos más y de no leerlos de forma diferente sea prueba de todo eso que se denuncia. No se trata de estar en contra de la interpretación, pero si hay más interpretaciones que lectores hay un problema. Profanemos estas escrituras, leámoslas de la misma forma en que leeríamos una novela o una antología de relatos, sin exigirles más pero sobre todo sin exigirles menos. Defiendo una manera de aproximarse y leer estos textos quizás ingenua, pero que tiene el beneficio de estar al alcance de todos. Una lectura que profane, no que santifique: que estalle, no que conserve.

Danay Mariman Catrileo es editora por la Universidad de Buenos Aires e investigadora.

Por dónde empezar

Libro diario del presidente de la Federación Araucana Manuel Aburto Panguilef (2013)
Reúne las entradas del «libro diario» que este dirigente y escritor mapuche escribió entre 1940 y 1951. Con más de mil páginas, este libro relata su vida como presidente de la Federación Araucana, organización política que bregó por los derechos de los mapuche en la primera década del siglo xx. Incluye fotografías. Edición de André Menard y Claudio Cratchley, editorial CoLibris de Santiago de Chile.

Cartas mapuche del siglo XIX (2007)
Es, hasta ahora, la compilación más completa de las cartas enviadas desde los distintos cacicazgos del Wallmapu, tanto de Puelmapu (Argentina) como Gulumapu (Chile), para un período que va de 1803 hasta 1898. Entre sus páginas están las cartas de eximios representantes del género epistolar mapuche, como Bernardo Namuncura y Pablo Millalikang, y las de grandes caciques como Magil Wenu. Compilación y estudio preliminar de Jorge Pavez, coedición CoLibris y Ocho Libros.

Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX (1936)
Autobiografía del lonko Pascual Coña dictada a Wilhelm de Moesbach. La vida de Pascual Coña comprende el período del Wallmapu independiente, el de la guerra y la derrota, y el del ajuste a las nuevas condiciones de vida. Estudió en Santiago, aprendió a leer y escribir, y se embarcó en un viaje por tierra y mar a Buenos Aires en 1882. Actualmente se consigue una versión de la editorial Pehuén, *Lonco Pascual Coña. Testimonio de un cacique mapuche*, y una edición monolingüe en mapuzugun, *Kuyfi mapuche, chumgechi ñi azmogekeel egün Paskual Koña*, de la editorial Genlol de Temuco.

Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la «Campaña del Desierto» y «Ocupación de la Araucanía» (2013)
Compila los «textos araucanos» que recopilara Robert Lehmann-Nitsche en su estadía en la ciudad de La Plata, Argentina. Incluye cartas, relatos y canciones escritos, dictados, traducidos y/o corregidos por mapuche entre 1899 y 1926. Investigación y edición de Margarita Canio y Gabriel Pozo, publicada por LOM Ediciones.

Mongeleluchi zungu. Los textos araucanos documentados por Roberto Lehmann-Nitsche (2011)
Un trabajo muy similar al anterior realizó la lingüista argentina Marisa Malvestitti. En esta obra incluye interesantes notas biográficas de cada autor mapuche y una muy completa sobre Lehmann-Nitsche.

Las últimas familias y costumbres araucanas (1913)
Historias de algunas de las principales familias mapuche de Gulumapu relatadas y/o escritas por sus propios descendientes. Tomás Guevara, el impulsor de este trabajo, lo describió ya en aquel entonces como «una historia araucana escrita por araucanos». La editorial CoLibris y el Centro de Estudios y Documentación Mapuche Liwen de Temuco volvieron a publicarlo en 2002 bajo el nombre *Kiñe müfu trokiñche ñi piel. Historias de familias. Siglo XIX*, y reivindicaron a Manuel Mañkelef como coautor.

El parlamento imaginario de Ignacio Cañiumir (1994)
Ficción histórica escrita a fines del siglo xix íntegramente en mapuzugun, en la que diversos caciques dialogan acerca de la situación en la que quedó sumido el pueblo mapuche tras la pérdida de su territorio y soberanía a manos de Chile y Argentina. El manuscrito de esta obra se le hizo llegar a Rodolfo Lenz en 1899, pero no fue hasta 1994 que se publicó por primera y única vez, en Argentina, bajo la dirección de Rodolfo Casamiquela y con traducción de Marisa Malvestitti. Chillka Ediciones lo publicará en diciembre de 2019 por primera vez en Chile.

El factor Puig

Conversación con Manuel Guedán

Alberto Fuguet

Soy fan de Puig, amo a Puig, lo adopté hace años como un padre, como un camino a seguir, como un norte, como un guiño. Creo en el Modo Puig (esa mirada que parece superficial, cotidiana, banal) y en lo que muchos llaman el Factor Puig (esa suma de características desdeñadas por casi todos, como el chisme como materia prima, la creencia en la cultura pop, el cine como creador de mitos, los géneros menores, la sensibilidad camp, la fragmentación, la pose estilizada). Puig me parece el más moderno de todos los escritores del Boom, acaso el que abrió más puertas. Hace unos años hice un curso sobre su obra en la UDP y pronto haré otro, levemente modificado, ampliado. Lo que me hizo repensar el curso fue *Literatura Max Factor,* de Manuel Guedán. Me dio ideas, afianzó mi admiración y me di cuenta de que era aun más relevante de lo que había pensado. Max Factor fue el Revlon de los años 40 a 60, una transnacional de los cosméticos. Cuando le preguntaron a Borges por el éxito de *Boquitas pintadas*, este comentó que «era un libro Max Factor». ¿Lo era?

¿Importa?

Beatriz Sarlo lo dijo: «Puig practicó un gesto pudoroso y al mismo tiempo exhibicionista: no escondió sus fuentes, sino que se escondió detrás de ellas. Hizo del lugar común cultural un espacio donde él y sus lectores se desplazaban con una legitimidad igualitaria. Gran nivelador, Puig enamora a los cultos por la forma en que se ubica en una cultura otra, borrando el esfuerzo del pasaje del bolero al folletín, del cine a la novela».

El ensayo de Manuel Guedán explora los prejuicios y patriarcados de las aduanas literarias que intentaron atajar a Puig pero, por sobre todo, su sensibilidad. Puig, al parecer, ganó la batalla y de Max Factor pasó a ser El Factor Puig. Guedán es un autor español nacido en 1985, doctor en literatura latinoamericana por la Universidad Autónoma de Madrid y ha sido editor, coordinador de la revista *Buensalvaje*, autor de la novela *Los favores* y coordinador del libro de ensayos pop *Sitcom: la comedia en la sala de estar,* donde además escribió acerca de la serie *Friends* (¿maldición eterna en el mundo duro de la academia?).

Su notable y provocador y cariñoso libro-ensayo tiene un subtítulo revelador: *Manuel Puig y los escritores corruptos latinoamericanos*. Es acerca de Puig, de su legado, de lo que él llama las aduanas literarias y entrega unos sagaces e inesperados análisis de la obra de algunos narradores latinoamericanos que serían los supuestos herederos de Puig. La portada consta de una serie de huellas de boquitas pintadas de un profundo carmesí en una servilleta. Literatura y maquillaje, la cita a una de las novelas cumbres de Puig se transmite vía imágenes. El triunfo de lo visual.

No existe tanta masa crítica acerca de Puig (su

biografía fue escrita en inglés por una de sus traductoras, Suzanne Jill Levine), por lo que este análisis de lo que significa Puig, su relevancia y su seducción narrativa, cae (o me cae) en el momento preciso. Guedán sostiene decenas o acaso cientos de ideas fascinantes, pero apuesta por buscar sus herederos en español. Sostiene que algunos de ellos son Pedro Lemebel, el uruguayo Dani Umpi (que también es cantante), el argentino Alejandro López (un autor desconocido y difícil de hallar) y, para mi sorpresa, yo mismo.

Hablé con Guedán por Skype y por WhatsApp y nos mandamos mails. Hablamos mucho. Ambos somos fans de Puig así que teníamos mucho en común: lo pop, las series, las películas. Acá un extracto de lo que conversamos en Modo Puig:

–Un posible sinónimo de Puig es Pop. Pe de Puig, pe de Pop. ¿Hoy qué es pop? ¿Cómo se es un escritor pop?

Hoy sería difícil, o poco útil, calificar a un escritor de «pop» porque toda la cultura se ha «popificado». Las fronteras entre lo alto y lo bajo se han relajado o, al menos, hemos asumido con más naturalidad las complejas mezclas que se dan entre ambas esferas. La segregación cultural en la época de Puig era bien distinta. Él estuvo en la Nueva York de los 60 y se impregnó de lo que estaban haciendo Warhol y compañía. Y buena parte de su trabajo como escritor tuvo que ver con el collage que hacía en sus novelas a partir de boleros, tangos, folletines, policiales, radionovelas, revistas rosas… Hay autores, como Alan Pauls, que utilizan el pop de una manera más procesada, hasta casi diluirlo; en otros escritores, como Puig, tiene más que ver con una actitud de recolector, de recortar y recontextualizar.

–Así es. Dicho eso: a pesar de que uno podría creer que el mundo es pop, que ya no hace falta agregarle el pop como adjetivo cuando uno habla de cultura, pareciera que en el mundo literario no es tan así. Vargas Llosa sigue creyendo que Puig «está loco por Lana» y que sin duda es entretenido pero que es algo superficial. ¿Está el mundo literario atrasado? Da la impresión de que ser literario, culto en el viejo sentido, no estridente digamos, rinde más para alcanzar el canon.

Sí, pero Vargas Llosa nació en 1936. Eso no afecta nada a la calidad de sus novelas, pero sí nos obliga a poner entre comillas sus opiniones sobre jerarquías culturales. Le pasaron cerca varios trenes, como el de Puig, a los que no solo decidió no subirse, sino que más bien optó por amurallarse y defender una idea de la cultura tallada en mármol. Justo en esta cuestión de lo alto y lo bajo la literatura ha ido con retraso frente a las artes plásticas. La literatura culta española, por ejemplo, nació en los monasterios y la popular en los campos. Son dos esferas difíciles de conciliar. Cada etapa incorpora algunas estridencias que considera como tolerables, e incluso premiables, pero muchas otras siguen siendo sancionadas. El motivo por el que te cortan la cabeza hoy puede ser el mismo porque te levantan la estatua pasado mañana. Algo así le ha pasado a Puig.

–Sigamos con Vargas Llosa, del que ambos somos fans. Me gusta eso de que hay que perdonarle en parte sus berrinches por su edad. ¿Es *La tía Julia y el escribidor* una novela que contiene el Factor Puig? Parece, ¿no? Es un libro que apareció al mismo tiempo que *El beso de la mujer araña* y después de los primeros éxitos de Puig. ¿Fue influenciado sin querer incluso?

A mí me lo parece. Mucha gente dice que no lo hubiera escrito sin haber leído a Puig. Sin duda que le gatilló algo. Vargas Llosa ingresa al melodrama, pero es importante constatar que toca el mundo de la cultura de masas, a ese escribidor de radioteatros, con pinzas. A Vargas Llosa le gusta compartimentizar y en *La tía Julia* eso hace: cuela la cultura de masas en una sub-historia y no deja que impregne a la otra historia. Mi impresión es que cree que los radioteatros son menores y que lo que el autor de los radioteatros hace es un poco cutre y que debe proteger de la contaminación del libro dejándolo en esos capítulos cerrados. En Vargas Llosa lo pop, lo kitsch, no arrasa con el libro y con todos los personajes sino que está contenido. Los personajes que viven la historia de amor en Lima son más aterrizados, no se dejan llevar por la furia del pop, digamos. Camacho al final es patético. No es alguien que el autor desea imitar. Es un escribidor, no es un novelista. Ahí ya tenemos una mirada muy del Boom: ciertos autores escriben libros serios, otros optan por entretenciones. En *Pubis angelical,* todos los hilos, desde la parte de la ciencia ficción como las ensoñaciones de la

El gen Puig supone no prestar demasiada atención a las formas de prestigio cultural, recortar las obras de su contexto y establecer con ellas una relación sentimental y estética directa, no tan mediada por el sistema del que proceden.

vida de Hedy Lamarr, convergen con el drama de la protagonista. Todo es uno, no hay división.

–Hablas de Aduanis Literatis. ¿Qué es? ¿Cómo se consigue visa? ¿Se puede entrar ilegalmente? ¿Quiénes son los agentes de la aduana? ¿Sergio Ramírez y aquellos que son la oficialidad?

Hay varios agentes de control: la prensa, la academia, los otros escritores y, ahora, también las redes. Esta vía de acceso es la que muchos al principio consideraban ilegal, porque sus guardianes son personal no especializado. Tampoco es cierto que con las redes, y la plebeyización de la opinión, la oficialidad haya quedado desbancada. Conservan los premios, las columnas de prensa, las cátedras universitarias, los cargos en instituciones culturales y muchos otros espacios desde donde seguir sancionando qué es lo aceptable. Cada vía de acceso, eso sí, tiene sus aciertos, sus rigideces, sus complejos…

–¿Puig es del canon? ¿De cuál? ¿De qué hablamos de canon cuando hablamos de canon?

Las novelas de Puig siguen formando parte del catálogo de Seix Barral, aunque es la propia Seix Barral la que ya no tiene nada que ver con lo que fue, el sello de un editor que, en sus orígenes, rechazó a Puig. Ahora, aunque forma parte del conglomerado Planeta, sus novelas siguen allí y han sobrevivido al propio editor. Eso no te hace formar parte del canon automáticamente, pero sí te permite seguir siendo leído en numerosos países, incluso treinta años después de muerto. Puig pervive también en las películas que se hicieron de sus novelas, en adaptaciones teatrales como la que Pablo Messiez hizo recientemente en Argentina de *Cae la noche tropical,* y en las obras de muchos escritores actuales, que reformulan su legado. Ese canon, el que se redefine constantemente en las obras de los vivos es el que me interesa y del que hablo en *Literatura Max Factor.*

–Puig es global. Supera el idioma. Eso creo. ¿Qué crees? De hecho escribió en tres idiomas, capaz que cuatro, con el italiano. ¿Te parece que una de sus tantas traiciones fue no persignarse antes de usar el castellano?

Puig rechazó siempre el castellano de los grandes narradores, el castellano de quien todo lo sabe y todo lo ve, y buscó siempre el castellano de las frases inconclusas, el que titubea, el que se construye y se complementa entre distintas voces.

–Y qué voces. ¿Hablar de Puig como un autor hispano no es quedarse corto? ¿Es no entenderlo del todo? ¿Es no valorizar su obra? ¿No crees que Puig trasciende su lengua?

Sin duda. Y quizás, como sus coetáneos al principio lo negaban, empezó a ser más valorado en el exterior. De ahí que logró influir afuera y pasó muy pronto de local a global. Rastrear las influencias de Puig en otros es más complicado por el tema del idioma y las culturas, pero no me cabe duda de que es un autor global que le abrió los ojos a muchos artistas.

–¿Es Puig un autor hispano? ¿O capaz que sea de un canon mayor? Cuando dices que es global, ¿lo dices en todos los sentidos?

Completamente. El mundo de Puig es, por un lado muy hispanoamericano, muy de su pueblo, y, a la vez, es un universo que supera sus orígenes y su idioma y su país y su contexto. Puig tiene muy pronto en su vida una experiencia de extranjería que no es la del exilio político que es la que tienen tantos autores de su generación. Tampoco es una extranjería cultural: irse a Barcelona porque en el Perú o en Colombia no están dadas las condiciones para ser escritor. Él

La traición de Rita Hayworth, *Maldición eterna* y *Sangre de amor correspondido* están muy lejos de formas de digestión más reconocibles como el policial o el folletín, pero apenas se habla de ellas, o no se las incorpora a la estampita de Puig.

se va porque desea hacer cine. Él tiene una extranjería voluntaria y no literaria. Primero Roma para aprender cine, luego Nueva York pero a trabajar en Air France y luego después Brasil y México. Luego tiene una extranjería con la novela pues él empieza a escribir una novela como un guion… No llega a la novela como un peregrino sino como un extranjero. Llega desde el cine, por no haber sido capaz de realizar cine… Eso que empezó a escribir era un monólogo interior y creció tanto que dejó de ser un guion y pasó a ser *La traición de Rita Hayworth*. Su castellano es glorioso y tiene una capacidad de captación de lo oral estupenda, pero él jugaba a decir que no era capaz de escribir novelas puras con narrador porque no dominaba lo suficiente el castellano por vivir tanto tiempo fuera... Él empezó a sentirse extranjero en el castellano, tanto así que, para de alguna manera acercarse a los idiomas en que estaba sumergido, escribió dos novelas en otros idiomas, usando una grabadora. Dos novelas experimentales y quizás no del todo redondas pero claramente dos grandes gestos... *Maldición eterna a quien lea estas páginas* la escribió en inglés y luego él la tradujo, y luego *Sangre de amor correspondido* que fue escrita en portugués (a partir de grabaciones a un albañil), para luego ser traducida o reescrita al castellano por sí mismo... ¿Cuántos escritores hay que hayan realizado esa tarea? Es, te repito, un escritor que permanentemente es extranjero.

–Otra extranjería sería ser gay...

Sin duda que es otra extranjería. Acaso esa sensibilidad era su país. Aunque Puig curiosamente no salió del todo del clóset. En esa época no se hablaba de ese tema y menos se le preguntaba a un escritor en una entrevista. A mí me gusta una declaración de él que dice «Yo nunca salí del armario porque en mi época el armario no se había construido». Pero, por otra parte, no dejaba que su madre leyera sus novelas en castellano; solo le pasaba sus libros traducidos. Y eso es otra extranjería: su vida privada ocurría «en otra parte». No la compartía con su familia o el mundo literario. Sus cartas fascinan por todo lo que omite.

–Hablando de omitir. Parte de su voz es contar mucho y, por otro lado, omitir.

Totalmente. A veces uno escucha solo un lado de una conversación telefónica...

–¿Crees que leyó a Arlt? Usó muy bien la jerga, el lenguaje de la calle. Eso está sobre todo en sus primeras tres obras (*La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair*) y en la última, *Cae la noche tropical*. Escribía en argentino. Y hasta, en sus dos guiones, escribió en mexicano.

Quizás sí leyó a Arlt, pero como leyó a muchos, no de manera concienzuda, sino por ver un poco qué hacía. Puig usaba el castellano con un dominio y una riqueza increíbles, porque el castellano oral, femenino y de pueblo es tan castellano como cualquier otro, pero en su día molestaba verlo trasladado a un espacio tan sagrado como la página de un libro. Esto sigue pasando: cada vez que un personaje de la prensa rosa publica un libro, la cultura se echa las manos a la cabeza: «Salir en la tele sí, ¿pero escribir un libro? ¿Cómo se atreve?». La sacralidad del formato libro tiene sus ventajas, pero también muchísimos inconvenientes. Puig fue condenado por trasladar un lenguaje al lugar que no le correspondía. Ahora muchos le estamos agradecidos por ello.

–¿Qué sensación te provoca el hecho de que haya usado la grabadora para escribir dos novelas? ¿Grabar es escribir? Personalmente me parece, en ese gesto, un ultraadelantado. Hay un texto fascinante de María Moreno acerca de

cómo Puig usaba la grabadora; pudo acceder a las grabaciones que Puig había hecho al albañil de su casa en Río contándole su vida, y que fue la base de *Sangre de amor correspondido*.

Puig graba a narradores orales que le cuentan sus historias para componer a partir de sus relatos. Graba sus inflexiones, sus formulismos, su sintaxis, un poco como Warhol registraba las inflexiones de la luz sobre el Empire State Building. Son gestos vanguardistas. Luego, por supuesto, cada uno llega a lugares diferentes. Puig procesa bastante a partir de su grabación. Pero el gesto es humilde: le acerca al punto de partida del periodista y le aleja del gran creador. Hoy sabemos que son lugares que se pueden confundir, pero entonces no estaba nada claro. Lichtenstein ya decía: quiero ocultar las huellas de mi mano. Puig jugaba con esa idea sacrílega.

–¿Defíneme mejor tu concepto de escritores corruptos latinoamericanos? ¿Por qué corruptos? Entiendo que es un poco en broma, pero...

En el libro hablo de autores que encontraron diferentes modos de corromper la literatura. Algunos la pusieron al servicio de la reproducción, como lo que hablábamos de la grabadora, y no al servicio de la originalidad. Otros la mancharon de cine Z, de telenovela y de *talk show*. Otros la volvieron marica. Otros la mezclaron con pantallas…

–Hablando de sus herederos latinoamericanos corruptos, me llama la atención que todos sean hombres, todos están «despertando a la vida» cuando Puig murió en 1990, todos son gays, todos son pop... ¿se puede tener El Factor Puig o ser heredero siendo mujer o heterosexual o no siendo pop? Dicho de otra manera: ¿quiénes más que los nombrados podrían ser corruptos y herederos?

En el libro cabrían muchos nombres. Elegí solo unos pocos porque había que acotar y, más que una nómina extensa, quería analizar en detalle qué caminos estaba tomando el factor Puig en nuestros días. Si lo hiciera hoy, sin duda incorporaría a mujeres para mostrar mejor la amplitud de su onda. Por ejemplo, María Moreno o Gabriela Cabezón. También escritores heteros como Rodrigo Fresán y Edmundo Paz Soldán. O Alan Pauls y Richard Parra, aunque estos desde lugares más esquinados.

–Otros herederos que no son del mundo hispano...

No quise en mi libro elucubrar sobre la influencia de Puig en aquellos que escriben o crean en otra lengua, por ahí, claro, hay un salto de idioma. Pero sí menciono a aquellos que han manifestado públicamente su influencia: Murakami, el cineasta Wong Kar Wai, el propio David Foster Wallace, que se impresiona con el uso de los pies de página en *El beso de la mujer araña* y que luego usaría en sus textos de manera exponencial, sobre todo en *La broma infinita* y en sus libros de crónicas y ensayos.

–Otra manera de tener el Gen Puig (por denominarlo de algún modo) o de usar su pose, ese Modo Puig, es ser cinéfilo. Cinéfilo hoy, claro, implica cine, TV abierta, cable, series, Netflix, cómics, discos... capaz que moda y fotografía. ¿Qué crees?

El gen Puig supone no prestar demasiada atención a las formas de prestigio cultural, recortar las obras de su contexto y establecer con ellas una relación sentimental y estética directa, no tan mediada por el sistema del que proceden. Netflix es la plataforma que invierte en sacar adelante un proyecto inacabado de Orson Welles y lo pone junto a un montón de *mainstream* casi indiferenciable. Es la plataforma que permite carambolas culturales como que una serie española triunfe en Turquía de forma no prevista. Pero, claro, está vetada en el lugar más sagrado para el cine: Cannes. Las aduanas siguen existiendo.

–Puig no fue del todo aceptado aunque también creo que hizo lo posible por mantenerse al margen. No fue del Boom porque creo que le convenía más estar fuera. De ahí sus declaraciones. ¿Estás de acuerdo? No ganar nada, no ser el número uno, también es una manera de posicionarse.

Quizás lo que más le hubiera convenido era empezar fuera y acabar dentro. Como tantos. Ahora a lo mejor tendría más lectores dentro y fuera del castellano. En cualquier caso, su personalidad como escritor y su literatura se fundan en ese estar afuera y cuesta por lo tanto imaginarlo de otro modo. Por cierto. En efecto, hizo algo notable: transformó el lugar común en arte. Apostó por los géneros menores pero hizo

literatura mayor. Le ofreció vanguardia a los lectores sin dejar de ser popular. Hoy esa apuesta por los géneros menores parece ser celebrada. Lo mismo que la apuesta por la diversidad. El fijarse en lo vintage parece estar en boga. Figuras como Corín Tellado o Isabel Allende han sido reendivicadas. Parece que vivimos en una época que convive bien con lo rosa, con lo kitsch, con lo gay..., entonces el Factor Puig pareciera ser ultramoderno, contemporáneo y tal, pero aun así es verdad que no tanto. El mercado se asusta. Mucho de los autores que revindico como sus herederos han terminado un poco relegados. Lemebel casi no existe en España. Dani Umpi no circula por América Latina. Esto es curioso. Pero pronto veo un relevo. El mercado y la industria literaria son o se han puesto muy conservadores. No veo a un autor que tenga estampado el Factor Puig ganándose un Cervantes pronto.

–Se habla mucho de la cinefilia de Puig. Sus portadas y algunos de sus títulos dejan claro este fanatismo. Hay citas en sus libros pero menos de lo que se cree. Tú dices algo fascinante: que Puig filmaba a veces más que escribía. Que usaba la cámara, los travellings... De hecho un libro de puros diálogos, sin narrador, es algo así como una cinta que cree en los primeros planos y los planos generales (*Maldición eterna, Cae la noche...*)

Sí, hay escenas de Puig que se componen claramente a semejanza de movimientos de cámara. En algunos casos él mismo lo explicó, como la influencia de algunos planos de Hitchcock en *The Buenos Aires Affair,* en otros simplemente el lector puede ver cómo están procesados gestos típicamente fílmicos, que al hacerse lengua escrita se transforman en otra cosa. Como esos primeros planos.

–Puig de pronto se puso en extremo experimental. Hay al menos cuatro novelas que no son para nada textos que podrían ganar un premio Planeta o Primavera o Alfaguara: ahí tienes *El beso de la mujer araña, Pubis angelical, Maldición eterna* y *Sangre de amor correspondido*. Novelas de estructuras o formas vanguardistas que de light tienen poco...

Completamente, pero de esas no habla Vargas Llosa en «Disparen sobre el novelista», el artículo que escribió tras la muerte de Puig. Algunos escritores, sobre todo los que se perciben como *one hit wonder*, son víctimas de su propio cliché. *La traición de Rita Hayworth, Maldición eterna* y *Sangre de amor correspondido* están muy lejos de formas de digestión más reconocibles como el policial o el folletín, pero apenas se habla de ellas, o no se las incorpora a la estampita de Puig.

–Puig partió vendiendo mucho en Argentina. Tanto que perdió todo prestigio. De ahí también el mote de literatura light.

Sí, *Boquitas pintadas* fue un éxito de ventas. Quizás porque fue leída como folletín y como novela de culto a la vez por lectores diferentes. Pero ese fenómeno no se dio en otras de sus novelas.

–Flipé con tu mención a William Inge, el dañado dramaturgo norteamericano. Tú ves muchas cercanías con él. Gran *insight*. Y seguro que Puig vio las películas basadas en sus obras como *Picnic* y *Comeback, Little Sheba*. Y por cierto el guion original que le escribió a Elia Kazan: *Esplendor en la hierba*. Tú ves varias conexiones: ser del Medio Oeste es como ser de la pampa, el mundo de las mujeres... Aunque una diferencia radical es que en el mundo de Inge el sexo y el deseo se paga. Hay mucha frustración... Da la impresión de que, a pesar de que muchos libros de Puig terminan mal o sus personajes caen o se inmolan, hay un goce que quizás ni Inge ni Tennessee Williams tienen.

Sí, ahí Puig es más latino, menos trágico. O si la tragedia acaba llegando, al menos deja más espacio al deseo. En eso se parece mucho a Almodóvar: amar y desear apasionadamente conducen a la muerte, pero no por ello se ama de otra forma.

–Aman como en el cine. Desean más...

En el mundo de Puig el cine penetra y se alza como una realidad mejor o al menos alternativa. Las novelas de Puig son herederas de Flaubert, que era un escritor hombre. El tema es el bovarismo. Cómo escapar. Y si lo extendemos vienen del Quijote. El Factor Puig conecta a muchos que incluso no se han leído entre ellos. Esto es muy importante porque indica que el mundo literario es superior a la obra. Hay una conexión clara que aparece por todas partes. Por la reivindicación de los géneros menores, por el interés de lo homosexual, por lo periférico del sitio donde transcurre la historia. Todos estos autores que comparten el Factor Puig tienden

Puig rechazó siempre el castellano de los grandes narradores, el castellano de quien todo lo sabe y todo lo ve, y buscó siempre el castellano de las frases inconclusas, el que titubea, el que se construye y se complementa entre distintas voces.

a repetir sus temas, aunque uno pensaría que es muy distinto estar en la pampa argentina que en la Kansas rural.

–¿Es Puig camp, para citar a Susan Sontag?
Puig es camp, sin duda, y lo sabía, pero siempre intentaba evitar la etiqueta, por si teorizarlo arruinaba su conexión estética con lo popular.

–Los autores «corruptos» en que te fijas como herederos están fuera del sistema... Casi todos carecen de gran apoyo editorial fuera de sus países, y algunos tampoco en sus países están del todo «adentro». ¿Para lograr más es mejor tener de padre a Juan Villoro o a Cortázar o a Borges o a Vargas Llosa que a Puig?
Una traducción parcial o cómoda de Puig no tiene por qué cerrar puertas. Es decir, adoptar aquellas formas culturales que vienen de ser denigradas pero que ya están aceptadas en el canon. Pero el gen Puig sería rastrear cuáles son aquellas que a día de hoy siguen siendo menospreciadas y trabajar con ellas. En ese caso sí. Seguir esa rama es complicarse el acceso a los lugares de prestigio literario.

Alberto Fuguet es escritor y cineasta.

Dossier

Wattpad

La comunidad de los escritores anónimos

Diego Zúñiga

Esta es la cuarta vez que me creo un perfil en Wattpad. Elijo algo que parece más una sigla que un nombre y me lanzo otra vez: primero leer –ver quiénes lideran los rankings esta vez–, y luego pensar en escribir.

La aplicación sugiere, al inicio, las lecturas más populares: novela histórica, fantasía, romance. Avanzan los títulos, las portadas que crean los mismos usuarios, y el dato de cuántas lecturas ha tenido cada libro: siete, diez, quince, veintiséis millones de lecturas. *Más que mi jefe* tiene, exactamente, 26.293.616 lecturas.

Antes de leer el primer capítulo, «Psychomex», veo que la autora –que tiene cerca de cien mil seguidores– escribe:

> Ella está cansada de disimular el dolor.
> Él está apunto de colapsar.
> Ambos con pasados duros y difíciles de olvidar.
> El dolor y la tristeza necesitan ser domados para reencontrarse con la felicidad.
> ¿Podrán ambos domar su pasado?
> ¿O seguirán estancados en él?

Y un poco más abajo, leemos:

> «Todos los derechos a la autora •
> No se permiten adaptaciones • (Historia escrita el 10 de Abril del 2015)».

Y luego las etiquetas: «Celos, empleada, empresa, exnovio, golpes, jefe, millonario, peleas, posesivo, romance, secretaria, secretos».

Recién ahí se asoma el primer capítulo.

No olvidar: veintiséis millones de lecturas.

Hoy se habla de Wattpad, pero hace no tantos años el periodismo cultural le dedicaba artículos –varios, muchos, demasiados– a la aparición de los blogs, un formato que se suponía revolucionaría las formas de hacer ficción, el espacio en el que surgirían las novelas del futuro. Pero nada de eso ocurrió. El futuro estaba en otra parte, muy lejos de la ingenuidad de aquellos experimentos. De los blogs, de hecho, no quedó nada o casi nada: algunos nombres, algunos textos, algunos personajes fascinantes, como el español Alvy Singer o el argentino Martín Zariello, conocido por su blog Il Corvino, quien aún lo actualiza con pequeños ensayos o relatos en los que siempre terminan apareciendo River Plate, Charly García, Mario Levrero, Spinetta, Bolaño y Fabián Casas: sus obsesiones, que viene compartiendo ya desde junio de 2005, cuando subió su primer posteo.

Zariello tenía poco más de veinte años cuando empezó el blog, y rápido comprendió que el formato se prestaba para otra cosa muy distinta que escribir una novela y compartirla con esa comunidad de lectores/blogueros que por entonces aparecía en Latinoamérica. Entendió que el formato le permitía indagar en esos géneros raros en los que brillaron Levrero, Alejandro Rossi o su admirado Fabián Casas: columnas y ensayitos que a veces podían ser cuentos perfectos, anotaciones que le permitían ir dejando registro de sus lecturas, de sus preguntas, de una curiosidad que encontraba interlocutores en distintos países. Mientras por esos años Hernán Casciari (director de *Orsai*) escribía sus «blogonovelas» y acumulaba seguidores –de hecho, en 2007 escribió una para *El País*, aunque al parecer ya nadie la recuerde–, Zariello convertía su blog en un campo de batalla, el territorio perfecto para analizar cómo la política argentina se filtraba en un Boca-River o en un libro de César Aira, pero siempre aferrándose a la levedad que inevitablemente remitía al formato: la fugacidad, la urgencia, están incrustados en cada uno de sus textos. Es lo mismo que uno encuentra ahora en *K-punk* (Caja Negra), el libro que recopila los textos del blog homónimo que llevó por más de una década Mark Fisher y que ahora se ha publicado póstumamente.Es así: el formato del blog estaba muchísimo más cerca de Montaigne que de Dickens.

¿Y Wattpad?

Un paréntesis: hubo un blog, lo recuerdo. O más bien recuerdo el nombre de quien lo escribía o de quien lo protagonizaba: Ricardo Flores. Era un chileno que vivía en Canadá, que quizá se había ido exiliado, pero que no dejaba de estar pendiente de Chile.Todo parecía real. Todo era verosímil. Pero Ricardo Flores no existía. Era una invención. El protagonista de una novela que se fue escribiendo durante años en ese blog cuyo nombre no logro recordar.

Tenía seguidores muy fieles. Lectores que comentaban cada una de sus entradas, cada una de esas historias que mostraban alguna parte de su cotidianidad, de sus recuerdos.

Pero en un momento, como casi todos los que tuvimos alguna vez blog, desapareció.

Tal vez esa era la forma de convertir un blog

Quién sabe si lo que aquí hay es literatura. Quizá ni siquiera lo piensan así. Probablemente da lo mismo. Nadie busca sofisticaciones ni mucho menos. Lo único real es esa comunidad que no deja de crecer.

en una novela, inventarse todo: un nombre, un usuario, una vida, una imaginación.

El primer capítulo de *Más que mi jefe* empieza con los versos de una canción de Jenny and The Mexicats. Una vez que terminamos de leer esos versos, aparecen los lectores. Porque Wattpad tiene esa particularidad: los lectores –los millones de usuarios que leyeron la novela antes que tú– pueden ir dejando comentarios en cada párrafo que pasan. Al final de los versos, entonces, están los primeros comentarios. Son 285 en total, y la palabra que más se repite es: «Releyendo». También «Nueva lectora» o simplemente «Nueva». Y muchos, muchísimos emoticones.

Luego, la primera frase: «De nuevo la misma escena todos los días». Punto aparte: 704 comentarios. Y así, al final de cada párrafo, nos encontramos con la opinión de 18, 40 o 213 lectores, que van entregando sus impresiones o dicen cosas como: «Para los que están leyendo por primera vez, les diré algo... ES EL MEJOR PUTO LIBRO DE LA VIDA. No se arrepentirán». Hay algo entrañable en esta idea de la lectura como un ejercicio público; la idea de una comunidad que se reúne en torno a una experiencia sensorial y comparte sus impresiones, sus deseos, sus alegrías y frustraciones. Debe ser parecido a lo que sentían los seguidores de *Game of Thrones* mientras comentaban la serie en Twitter, aunque el tono de Wattpad es casi siempre más amistoso. Porque en el fondo, muchos de esos usuarios que comentan también están escribiendo sus propias historias y quieren ser leídos. Comentan para armar una comunidad y, a veces, para tratar de intervenir en la escritura de esa historia que los tiene atrapados.

Wattpad empezó en 2003, pero fue en 2009 cuando se convirtió en una aplicación móvil y comenzó a vivir su auge. Hoy, en esta plataforma online interactúan más de 45 millones de usuarios en distintos idiomas. Hay mucha libertad para escribir lo que uno quiera, y conseguir los lectores que uno pueda. Pero lo que más abunda, por supuesto, son novelas juveniles románticas, perfectas para el público que predomina en esta red, cuya edad oscila entre los catorce y los dieciocho años. Basta pensar en la figura icónica de Wattpad: Anna Todd, una joven escritora estadounidense que en 2014 escribió *After*, un fanfiction sobre Harry Styles, uno de los cantantes de One Direction, que se convirtió en saga, se adaptó al cine, se publicó en papel, ha vendido diez millones de ejemplares y se ha traducido a treinta idiomas.

Esa figura exitosa se ha reproducido en distintos países –Argentina, México y España son algunas de las comunidades más numerosas–, aunque sin alcanzar esas cifras estratosféricas. En Chile, tanto Penguin Random House como Planeta han publicado novelas que descubrieron en Wattpad, como también en otras plataformas –Facebook, Instagram–, y que se han convertido en superventas. Hay un mundo nuevo ahí que a muchos se nos escapa. Una forma de interactuar que genera vínculos especiales. Nuevas fidelidades, nuevas sintonías. Porque la novedad reside ahí y no en la escritura ni menos en una búsqueda por encontrar otras formas de narrar, otras formas de construir una historia. En algún sentido, todo sigue siendo muy decimonónico –las series de televisión, las novelas de Wattpad–, y por eso también una plataforma así funciona. El antecedente está a la vista: esto no es Montaigne, esto es Dickens publicando en periódicos y revistas sus historias adictivas. O que intentan ser adictivas.

Novelas que apuestan todo por la imaginación. Lo autobiográfico está completamente velado. De hecho, los nombres de los usuarios casi siempre son pseudónimos. Aquí no se trata de contar la propia vida. Este espacio es otra cosa: la ficción y sus posibilidades, las pesadillas y los sueños de esos escritores anónimos que van publicando sus novelas capítulo a capítulo, sin mayor ambición que contar una historia. Quién sabe si lo que aquí hay es literatura. Quizá ni

Hay algo entrañable en esta idea de la lectura como un ejercicio público; la idea de una comunidad que se reúne en torno a una experiencia sensorial y comparten sus impresiones, sus deseos, sus alegrías y frustraciones.

siquiera lo piensan así. Probablemente da lo mismo. Nadie busca sofisticaciones ni mucho menos. Lo único real es esa comunidad que no deja de crecer: escriben, leen, se comentan, se divierten, sufren con sus imaginaciones, se acompañan. Quizá ni saben sus nombres reales ni sus biografías, pero les da igual: comparten un idioma privado, cómplice; un lenguaje que les permite construir un mundo que probablemente nunca vayamos a entender.

La primera vez fue por curiosidad, hace un par de años atrás, pero no entendí nada. La segunda vez empecé a escribir algo, pero no duré mucho: cuatro o cinco capítulos que nadie comentó. La tercera vez fue un poco más en serio: antes de ponerme a escribir, comencé a leer a otros, seguí a varios usuarios y me puse a comentar sus novelas: frases entusiastas, algunos emoticones, una que otra opinión desafortunada que, por supuesto, sólo recibió el rechazo de los demás. Después de un par de semanas de interacción, entonces, me lancé a escribir. Era –disculpen tanta creatividad– una historia de jóvenes más o menos enamorados. Muy frágiles, muy afectados, muy sufridos. Pero funcionó.

Empezaron a llegar comentarios, a medida que avanzaba la novela los lectores aumentaron. Había entusiasmo, contención, respeto. Traté de seguir los consejos que iban dejando los lectores. Entré en la dinámica, sin embargo no fue suficiente. Bordeé las mil lecturas y en un momento de la novela, cuando ocurría un giro inesperado en la trama, logré acumular 140 comentarios –se armó una discusión a raíz de mis malas decisiones narrativas–, que terminaría siendo mi récord. Escribí un par de capítulos más –alcancé las 120 páginas–, pero la historia nunca despegó.

Entonces, desaparecí. Pero aquí estoy, una vez más, en este cuarto intento, buscando un título, pensando en qué etiquetas serían las precisas para catalogar la historia que voy a escribir. No tengo idea de qué se va a tratar. Pero necesito un título al menos. Ya después veremos qué inventamos.

Diego Zúniga es periodista y escritor.

Los abuelos de la autoayuda

Daniel Villalobos

Todos conocemos a alguien que ha leído un libro de autoayuda, tal vez en un momento de curiosidad morbosa o movido por el genuino deseo de arreglar algo que está mal en su vida. Los libros y cursos de autoayuda son una industria millonaria y veloz, que convoca a miles de usuarios y que ha hecho felices y ricos no necesariamente a estos usuarios, pero sin duda a los proveedores del contenido.

La autoayuda no es lo mismo que la religión, aunque a veces se disfrace de tal. No es un modelo para ver el mundo ni encierra un programa filosófico sobre la sociedad. Es una receta, simplificada en pasos o capítulos, a menudo ordenados alrededor de preguntas («¿Cuándo fue la última vez que se dio una pausa para admirar la naturaleza?») y escritos en el estilo más claro y didáctico posible. Nadie quiere confundir a un lector que ya de por sí está bastante confundido.

El punto central de la autoayuda es que todos somos iguales. Lo que le funcionó a un supuesto lama del Tíbet o al vendedor más grande del mundo funciona también para uno, te dicen. Quienes producen y editan autoayuda saben además que la mayoría de la gente está demasiado avergonzada y demasiado sola para atreverse a pedir ayuda profesional.

Por eso los pasos de la receta tienen que ser sencillos y cercanos. Si fueran difíciles, tomaría más de un libro aplicarlos y eso no es buena

estrategia de ventas. Nadie quiere pasarse años leyendo *¿Quién se ha llevado mi queso? Parte Siete: Más queso que nunca*. Por otro lado, todos hemos visto en los títulos del género abundantes citas a maestros de la filosofía y el pensamiento clásico. Muchas alusiones a Sun Tzu, Marco Aurelio, Shakespeare y Voltaire, tantas que uno suele preguntarse si en el fondo la autoayuda no será tan vieja como la humanidad.

Y es entonces cuando llega la hora de hablar del primero de nuestros pioneros: Samuel Smiles, escritor escocés, autor de *Self-Help* (1859), considerado el primer gran libro de autoayuda hecho y derecho. Smiles, como cuenta en su prólogo, concibió la idea de armar el texto a partir de charlas y conferencias que dictaba en distintos lugares del país. Como buen conferencista y protoexperto en el coa autoayudístico, Smiles abre con un relato de superación. Es la historia de esos humildes trabajadores y estudiantes que le convocan un día para que les ofrezca una charla en el local donde el grupo se reúne. Smiles se asombra al conocer el origen de la clase: varios de ellos comenzaron a juntarse en improvisadas sesiones en el dormitorio de una pensión, donde cada uno instruía al resto en un oficio o temática que manejara a fondo. Con el tiempo, el grupo debió moverse a un lugar más grande. Creció la asistencia y por ende creció el deseo de saber. Así terminaron arrendando a bajo precio un departamento que nadie quería tocar, debido a su antiguo uso como hospital de enfermos de cólera.

Smiles describe: «La enseñanza debe haber sido, sin duda, de un tipo rudo e imperfecto; pero estaba hecha con una fuerte voluntad. Quienes enseñaban lo que sabían al resto se mejoraban a sí mismos al tiempo que mejoraban a otros, lo que instalaba un muy buen ejemplo de trabajo».

Self-Help es un libro hecho para esa clase, real o ficticia. Es un grupo de hombres (estamos hablando del siglo XIX) de extracción social baja, pero despiertos y ansiosos de surgir. La posibilidad de educarse en los establecimientos de la elite les está negada por falta de dinero y contactos. Pero el saber universal, como lo entendía cualquier reformista decimonónico, reside en los libros y estos han democratizado la educación. Es lo que quiere explicar Smiles con su anécdota y es la idea que remarca una y otra vez en su libro con decenas de ejemplos históricos y biográficos.

Self-Help debe haber sido muy atractivo de leer en su tiempo (fue, de hecho, un superventas e hizo al autor famoso en toda Europa), pero hoy es un mamotreto de una ingenuidad conmovedora. Smiles tenía ideas reformistas sobre los métodos de gobierno, de educación y de participación ciudadana. Debajo de su prosa bienintencionada late una visión muy cruda y muy siglo XIX de la clase baja como un pozo de malas costumbres y relajo moral donde sólo algunos (los muy pocos, los muy esforzados, los muy inteligentes) merecen ascender. No es difícil darse cuenta de por qué el libro fue de enorme interés para varias generaciones de europeos y estadounidenses: la imagen del *self-made-man* era igual de llamativa para el obrero y para el oficinista, para el soldado y el colono, para el rico y el pobre. Smiles no culpaba a la elite por la desigualdad de oportunidades. Más bien clamaba por una sociedad donde las elites se repletaran de personas hechas a la medida de sus voluntades, de espaldas a sus orígenes y a la protección del Estado: «Las leyes, administradas con sabiduría, asegurarán a los hombres el goce de los frutos de su trabajo, a cambio de pequeños sacrificios personales. Pero ninguna ley, por dura que sea, puede hacer al holgazán industrioso, al derrochador prudente o al borracho un sobrio. Tales reformas sólo pueden producirse por la acción individual, a través de buenos hábitos y no a través de mayor cantidad de derechos».

Carnegie

Casi ocho décadas más tarde, en 1936, el estadounidense Dale Carnegie publica *Cómo ganar amigos e influir en las personas*, un libro deseoso de vender desde el título. ¿Quién no quiere tener más amigos y quién no quiere influir en el resto del mundo? Carnegie era conferencista y tenía formación de actor. Durante sus primeros años profesionales se inventó un trabajo: *coach* de personas que quisieran hablar en público. Terminó desarrollando una carrera millonaria y publicando un libro que se vende hasta hoy.

La idea original era ayudar al lector a expresar sus ideas y necesidades de manera seductora en distintos escenarios: en un evento público, en una discusión marital, en una petición de aumento de sueldo. ¿Tiene usted una vida ingrata?, preguntaba Carnegie, ¿siente que le falta algo, que su entorno le niega las cosas y los placeres que merece? El problema está en usted, porque no ha sabido expresar sus deseos de manera convincente.

Dale Carnegie copió en sus conferencias públicas un recurso teatral de los más humildes y sencillos cultos religiosos de su nativa Missouri: subió al escenario a los conversos de su método. En mitad de la charla invitaba a un grupo de personas y las hacía desfilar frente al micrófono.

El libro de Carnegie se trata de eso. Pasa de una fórmula aplicada a una necesidad muy específica (cómo puedo hablar en público sin meter la pata) y la expande a una especie de teoría general de la conducta: de qué manera conseguimos que los demás hagan lo que nosotros queremos que hagan. Carnegie se aleja directamente de la visión espartana y bélica de Samuel Smiles. No es necesario, dice su libro, que nos embarquemos en un interminable camino de perfección personal para que seamos felices. No es necesario que aspiremos a una vida modelo para que seamos admirados o queridos. Lo único que se necesita, lo único que vale la pena aprender, es leer las necesidades ajenas para usarlas en nuestro provecho.

¿Alguna vez le ha tocado encontrarse con un jefe que le dice «No quiero que me vengas con problemas, sino con soluciones»? Carnegie indica que esa respuesta es la matriz de toda la conducta humana. La gente quiere darnos lo que necesitamos. Lo que pasa es que para dárnoslo (un ascenso, un romance, una vacación en Miami) necesitan creer que en realidad están cumpliendo un deseo propio.

Carnegie explica en uno de sus primeros capítulos que el saber de los libros no es más que una cáscara o herramienta: nadie llega donde quiere armado tan sólo con su intelecto. Como buen autor de autoayuda, deja claro que su sistema funciona tanto para el jornal como para el profesor universitario. ¿Por qué? Porque no se trata de qué es lo que uno mismo tiene en la cabeza, sino de atisbar lo que el resto del mundo tiene en la suya. «La crítica –dice en un capítulo– es inútil ya que pone al otro a la defensiva y lo lleva a resistir o justificarse a sí mismo. La crítica es peligrosa porque hiere el orgullo ajeno y enciende el resentimiento.»

Y no queremos resentimiento. Queremos amor. De eso se trata el famoso libro. Y para probarlo, Dale Carnegie copió en sus conferencias públicas un recurso teatral de los más humildes y sencillos cultos religiosos de su nativa Missouri: subió al escenario a los conversos de su método. En mitad de la charla invitaba a un grupo de personas y las hacía desfilar frente al micrófono. Cada una de ellas contaba su historia de éxito. Tras aplicar las fórmulas del libro, había mejorado su vida, su matrimonio, su rutina laboral. Eran profesionales, vendedores de tienda, taxistas, dueñas de casa. Carnegie los elegía no por su elocuencia o atractivo físico, sino por la normalidad de su apariencia.

De eso se trataba, exactamente. A diferencia de Smiles, que llenó *Self-Help* de ejemplos de los más preclaros y excepcionales personajes de la historia mundial, Carnegie le mostró al mundo que su método podía servirle a cualquier ciudadano de a pie. No era necesario ser un modelo de conducta. Bastaba con hacerle caso a *Cómo ganar amigos e influir en las personas*.

Ello explica que el libro de Carnegie se parezca más a un instructivo militar que a un ensayo sociológico. Está lleno de listas y frases para el bronce y sigue siendo el modelo básico para la mayoría de los libros de autoayuda que se producen hoy. Es más: algunas de sus máximas son bastante sensatas. Por ejemplo, en una reunión donde debes hacer que tu contrincante cambie de idea, «deja que la otra persona hable mucho más que tú». Y, en vez de decirle que tu idea es correcta e imbatible, «preséntala en la mesa como un desafío difícil que sólo pueden abordar ambos trabajando en equipo».

Carnegie, sobra decirlo, fue muy popular en la elite de los gerentes y dueños de empresas de la Norteamérica de entreguerras. Su texto

Tus zonas erróneas es un libro de autoayuda escrito en los años setenta para gente que tiene la capacidad de retención del año 2019. Todas las ideas son recalcadas y reubicadas y todos los postulados reaparecen en cada capítulo.

prometía soluciones no sólo para el logro de objetivos personales, sino también para disfrazar cambios operativos que en algunos casos terminaron con cientos de empleados cesantes debido a la naciente automatización de las industrias.

¿Quién puede necesitar habilidades blandas con más urgencia que el obrero ansioso por una mejor paga? El jefe que está a punto de despedirlo.

Zonas erróneas

Wayne Dyer nació en 1940, cuatro años después de la publicación del libro de Dale Carnegie. Su biografía de juventud es importante porque la convirtió en parte de su trabajo y la mencionó en su libro más famoso. Dyer nació en Michigan, de una madre de clase obrera. Tras la fuga de su padre, terminó pasando parte de su infancia en un orfanato y al terminar el colegio se enroló en la Marina. Sacó una licenciatura en Educación en su paso por la universidad y se convirtió en consejero estudiantil de diversas escuelas, así como en profesor de la St. John's University de Nueva York.

Fue en esas clases donde desarrolló los conceptos que luego expondría en *Tus zonas erróneas* (1976), el libro de autoayuda que todos conocemos aunque sólo sea de nombre, y que muchos de nosotros vimos en las bibliotecas y comedores de nuestras familias cuando éramos niños en los años ochenta. *Tus zonas erróneas* se convirtió (junto con *El vendedor más grande del mundo*, de Og Mandino) en la biblia informal de toda una generación de chilenos y latinoamericanos. Se editó en muchos países, desde luego, pero en Chile fue, por unos años, la clase de libro que te citaban en el colegio, que discutían los profesores durante el recreo y que vendían en fotocopias mal encuadernadas en las ferias libres.

Dyer (escribiendo en un mundo post-años sesenta y post-hippismo) ya no se movía en la esfera de Smiles o la de Carnegie. Su objetivo no era crear mejores ciudadanos ni personas capaces de controlar a otros vía el verbo. Su objetivo era más crudo y primario: demostrar que nuestra insatisfacción no viene del exterior, sino de las «zonas erróneas» en nuestra mente. ¿Por qué no te conviertes en concertista de piano o en jugador de fútbol profesional? Según el sentido común, porque no tienes las aptitudes. Según Dyer, es porque te has dejado ganar por ideas de fracaso. Alguien te dijo cuando eras niño que nunca ibas a poder y te lo creíste. Por suerte, ahí está su libro para sacarte del marasmo y enseñarte que TÚ ERES LA SUMA TOTAL DE TUS OPCIONES. Tus alegrías o penurias son tu responsabilidad. Tu disfrute o sufrimiento del momento presente es algo que sólo nace de tu actitud.

El libro, de hecho, termina con el famoso test de las veinticinco preguntas, el supuesto retrato de una persona que «ha eliminado todas las zonas erróneas y que vive en un mundo emocional controlado internamente en vez de externamente». Las preguntas eran tan bobas y al mismo tiempo tan cautivantes que recuerdo cenas en mi casa donde mi madre y sus amigas se pasaban horas leyéndolas y hablando de ellas. Preguntas como «¿Tus motivaciones son exteriores o interiores? ¿Te has liberado de tu necesidad de justicia y equidad? (!) ¿Eres un hacedor o un crítico? ¿Eres capaz de evitar preocuparte por el futuro?».

Y mi favorita, una pregunta que parece sacada de una película de los hermanos Coen: «¿Puedes evitar describirte a ti mismo empleando términos absolutos?».

Tus zonas erróneas es un libro de autoayuda escrito en los años setenta para gente que tiene la capacidad de retención del año 2019. Todas las ideas son recalcadas y reubicadas y todos los postulados reaparecen en cada capítulo. Es probable que eso revele el origen del libro en charlas

¿Quién puede necesitar habilidades blandas con más urgencia que el obrero ansioso por una mejor paga? El jefe que está a punto de despedirlo.

y conferencias de sala de clases, o puede ser que Dyer haya deducido correctamente que el público duro de su texto iba a ser gente con serios problemas de comprensión lectora.

No estoy siendo burlón: un gran tema de *Tus zonas erróneas* es la apelación a sentirte inadecuado, tonto, incapaz de aprender o ciego a las verdades básicas de la vida. Todo eso, para Dyer, es un lastre impuesto por la opinión ajena. Las zonas erróneas son, en estos postulados, las cicatrices que impiden que la conciencia fluya libre y la persona exprese su potencial. «Si tu estancia en la Tierra es tan corta, debería ser por lo menos agradable. En pocas palabras, se trata de tu vida; haz con ella lo que tú quieres». Esta frase, que es la clase de consejo que uno escucha de un abuelo muy viejo o de un amigo muy borracho, está reformulada en el libro de Dyer al menos veinte veces. Y en apariencia, dados los millones de ejemplares que se han vendido del texto desde 1976, hay mucha gente que necesita escucharla de alguien que parece saber de qué está hablando.

Incluso aunque quien esté hablando haya sido acusado de plagiar ideas de terapia, como le ocurrió a Dyer. El psicólogo Albert Ellis lo acusó en una carta de robarle técnicas de su Terapia Racional Emotiva Conductual (publicada en un libro en 1962) sin darle crédito en su *best-seller*. Al mismo tiempo, en el más puro espíritu Dale Carnegie, Ellis sumó a su queja varios comentarios elogiosos acerca de *Tus zonas erróneas*, diciéndole a Dyer que era un muy buen libro y que sin duda había ayudado a un gran número de personas.

Dyer escribió varios libros después. Su carrera, a diferencia de las de Samuel Smiles y Dale Carnegie, se cruzó con la explosión de la autoayuda tal como la conocemos hoy día. Desde el Control Silva hasta Tony Robbins, desde *Yo estoy bien, Tú estás bien* hasta *Los martes con Morrie*, la autoayuda ha crecido y es una sección en cualquier librería que se precie de tal. Incluso ha llegado a rizar el rizo, produciendo en las últimas décadas libros de anti-ayuda o que se presentan a sí mismos como ataques contra la frivolidad del género, sólo para terminar entregando su flamante lista de consejos propios e infalibles.

El dramaturgo David Mamet decía que el exito del drama amoroso radica en una verdad muy simple y es que, al final del día, todos queremos a alguien que nos tome la mano en la oscuridad. Cuando una película romántica triunfa, es porque ha validado de forma elegante un deseo universal. En otro carril, cuando un libro de autoayuda conecta con miles de lectores, también lo hace validando un deseo: queremos ser felices sin que nos cueste demasiado esfuerzo. La vida es dura y mañana hay que ir al trabajo. Tal vez no leemos autoayuda con el objetivo de aplicar sus máximas, sino simplemente para sentir que lo intentamos. Triunfar en la vida y alcanzar nuestro completo potencial puede ser aterrador. En ese aspecto, la autoayuda es una forma solapada de ciencia ficción: una receta para inventarnos una voluntad de cambio que en verdad no tenemos, y para darle a nuestra rutina un sentido heroico que nunca estuvo ahí.

Daniel Villalobos es escritor, guionista de cine y periodista.

Carta de relación

Suboficial mayor Juan Vera al teniente coronel Juan Macías

Constanza Gutiérrez

Mi muy estimado teniente coronel Macías, para su notificación y archivo:

Espero que al recibo de la presente se encuentre bien; mi intención no es la de importunarlo, por el contrario.

El campus universitario era tal como se me informó, aunque yo me lo había imaginado distinto. Con el fin de realizar un primer reconocimiento, y no sin antes raparme la cabeza y caracterizarme, se me depositó en las afueras del recinto a las 10 am y, con la gracia de Dios, que me abrió sus puertas, ingresé a él a eso de las 10.25 am en medio de una horda de estudiantes que escapaba del carro lanza agua y las bombas lacrimógenas. Me guarecí detrás de una pandereta e hice uso de un limón que me fue facilitado por los mismos jóvenes que se encontraban en el inmueble. No podía ver, pero escuché más cerca los tambores y gritos, mi teniente coronel, y supe que había entrado. Mi primera gestión dentro fue identificar al líder. Todos los jóvenes utilizan el mismo tipo de indumentaria, similar a la que me fue proporcionada y consistente en chaqueta verde olivo, polerón canguro, zapatillas Nike y pantalones jeans. Tras un primer vistazo general al patio, se hubiese podido decir que ningún sujeto ahí era especial y/o importante, pero sabía que, gracias a mi diligente entrenamiento y mediante la observación minuciosa de quienes interactuaban en el lugar, establecería a

Su belleza y desplante me hicieron pensar que se trataba de la novia de uno de los dirigentes. Estaba enterada de todo en la toma.

los individuos más prestigiosos, por lo que solo quedaba observar.

Carla Muñoz

Ese mismo día, un grupo de jóvenes organizaba una actividad de camaradería llamada «tallarinata», consistente en una olla común. Al acercarme, recibí el saludo de una joven de tez morena, contextura normal, estatura de entre 1,60 y 1,65 centímetros, pantalones jeans, chomba roja y zapatillas modelo Converse. Aparentemente no tenía cicatrices ni marcas, pero pude ver un tatuaje pequeño e indescifrable en el reverso de su muñeca. Este suboficial mayor consideró su saludo una invitación al intercambio: con la excusa de recibir un plato de tallarines con salsa, entablé con ella una conversación. «Nunca te había visto por aquí», dijo. Respondí encogiéndome de hombros y con esa respuesta le bastó. Su belleza y desplante me hicieron pensar que se trataba de la novia de uno de los dirigentes. Estaba enterada de todo en la toma. Fue gracias a ella que supe de la asamblea que se celebraría esa misma tarde, ella me invitó.

Temperatura y estilo de vida

El clima condiciona la vida de los jóvenes de manera importante. Utilizan estufas a gas para calefaccionarse, pero no son suficientes. De día, el adminículo más preciado es el termo. De noche, el guatero. Bastantes discusiones por el Nescafé y los sobres de Sopa Para Uno. La desaparición de un hervidor de agua esta mañana ha generado enorme inquietud: los «guevaristas», agrupación que se identifica con una estrella roja prendida en el pecho, culpan a «los troskistas», la facción menos popular en el recinto. Respecto de este tema también conversé con una joven junto a la olla: parecía enojada por el trato que le daba otro de los jóvenes. Tiró un plato al suelo. Su actitud me pareció reprobable: no podía controlar sus impulsos, nada ni nadie dirigía sus actos. Una mujer como esta me parece muy peligrosa: irracional y bonita, utiliza su belleza como un arma al servicio de sus ilógicos objetivos. Decidí acercarme estratégicamente a ella y averiguar cuál era el problema, a lo que contestó que estaba aburrida de ser juzgada por «troska». Se identifica con el nombre de Gabriela Soto. Contextura gruesa, pelo teñido color rojo, ojos azules, estatura aproximada de 1,70. Le pregunté entonces si acaso pertenecía al grupo de los denominados «troskistas» y su negativa fue rotunda: «He trabajado con ellos. Pero trabajar con ellos no es lo mismo que ser troskista, ¿o sí?». Ya sabe usted lo que pienso yo sobre esto, mi teniente coronel. Lo mismo que usted.

Léxico

Los jóvenes trotskistas también son llamados «troskos» o «la ultra». Asimismo se logró determinar otras terminologías como: «compa», apócope de «compañero» utilizado para referirse al prójimo sin importar su género, y «amarillear», para señalar actitudes o dichos de otros que se alejan de la ideología marxista de izquierda y se acercan al sentido común.

Todavía buscando al líder del movimiento, me senté en el patio central del campus a observar, cuando de pronto me vi envuelto por un grupo de aproximadamente diez jóvenes, quienes quisieron entablar conmigo una conversación y para esto se sirvieron de la excusa de ofrecerme mate y malva choc. Acepté sin dudar por ser estos, respectivamente, la bebida favorita de mi abuela y los dulces favoritos de mi infancia, los mismos que repartían en el templo los sábados. Pero estaba equivocado en una denominación. Así fue como me enteré: dicen «santita» para referirse a la planta de cannabis sativa en su estado puro y «malva choc» si se trata de marihuana de tipo prensada. Habiendo aceptado el ofrecimiento, y por pasar desapercibido, efectivamente tal y como se dice, recibí el cigarrillo de marihuana prensada «malva choc», pero solo

Respecto de lo que se dice entre los suboficiales de la rama, quisiera aclarar que efectivamente incurrí en la falta al reglamento de marchar junto a un grupo de manifestantes

simulé fumar, mi teniente coronel, por unirme a los jóvenes con los que me encontraba. Tras esto, pasamos unas horas de risas y distensión, esperando la gran reunión de esa tarde. La señorita Carla Muñoz no tocó el cigarrillo.

Asamblea

La asamblea se efectuó a eso de las dieciséis horas del mismo día en el patio central del recinto. El tema a discutir era «la inactividad ante la contingencia» y «la necesidad de movilizarnos». De nuevo, dificultad para identificar a un cabecilla: todos los jóvenes visten ropa similar. Asismismo, se pierde mucho tiempo en conversaciones, es una práctica molesta. Todo el que quería podía dar su opinión, no parecía haber un orden hasta que, para mi sorpresa, fue la señorita Carla Muñoz quien se paró sobre un escaño y habló frente a toda la concurrencia.

> *(…) No podemos quedarnos de brazos cruzados, los compas de La Universidad De Al Lado están organizados hace rato y nosotros seguimos discutiendo cosas que son secundarias. Lo que yo creo es que deberíamos plegarnos al trabajo que se está haciendo en La Universidad De Al Lado y dar cara ante las necesidades de nuestros compañeros.*

Tras estas palabras, la emoción fue aumentando entre los jóvenes. Espontáneamente y exaltados por la arenga de la señorita Muñoz, quien resultó ser la presidente de la Federación de Estudiantes, se organizó una pequeña marcha con el fin de interrumpir el tránsito vehicular en los sectores aledaños a la universidad. Agradecí a Dios la casualidad de haber sido Carla Muñoz la primera persona con la que interactué dentro del recinto, aunque no creo en casualidades. Luego me acerqué a la dirigente para obtener más información y junto a ella y otros dos jóvenes de entre diecinueve y veintitrés años, ambos de tez morena y contextura media, sin marcas ni cicatrices aparentes, concurrimos a la sede de la Federación de Estudiantes, donde recogimos lienzos y tambores para salir a la calle.

Marcha

A las diecisiete horas me encontré nuevamente fuera del recinto universitario. El primer carro apareció veinte minutos después. Cuando hubieron pasado treinta, ya se encontraban en el lugar tres vehículos antidisturbios de carácter lanza agua y un contingente de aproximadamente cincuenta suboficiales. El grupo a combatir estaba conformado por un número aproximado de veinte jóvenes que, sin portar armas y a rostro descubierto, caminaron por la calzada norte de la Avenida Libertador Bernardo O'Higgins a la altura del metro Los Héroes. Fue en ese momento, en la esquina de Almirante Barroso, en el que fui retenido por el suboficial menor Lagos, a quien notifiqué mi identidad inmediatamente, pero hizo caso omiso. Con golpes de luma y pies, fui conducido al interior de su vehículo, donde se mofó de mis intentos por aclarar el asunto, argumentando que era imposible que yo fuera suboficial mayor de Carabineros pues ni siquiera llevaba el corte de pelo de uno. Respecto de lo que se dice entre los suboficiales de la rama, quisiera aclarar que efectivamente incurrí en la falta al reglamento de marchar junto a un grupo de manifestantes, no obstante fue por cumplir mi deber de servir a la Patria y no por –como se ha estado diciendo, especialmente por el suboficial menor Lagos– ningún tipo de interés en la joven identificada como Carla Muñoz. Así las cosas, mi teniente coronel, no me fue posible seguir sus órdenes hasta el final y pernoctar en el recinto universitario. Tras la marcha fui conducido al retén de Carabineros # de la comuna de Santiago, desde donde redacto esta misiva que le haré llegar ahora mismo y gracias a la que espero usted me ayude a solucionar el problema.

Sinceramente suyo y a la expectativa,
Juan Vera.

Constanza Guitiérrez es la autora de *Terriers* (2017)

1

This is the dawning of the age of the short story

Margarita Valencia

La cosa con los cuentos es que todos creemos, con razón, que somos capaces de contar uno. Lo hacemos a cada rato: para conmover a un funcionario público en una ventanilla, para dormir a un niño, para entretener a un adulto que sufre. Echamos un cuento y capturamos, así sea brevemente, la atención de alguien que durante unos instantes nos pertenece solo a nosotros. Somos animales contadores de cuentos. Seducimos con cuentos.

El cuento es el más antiguo de los géneros y el menos estudiado. Apuleyo, Boccaccio y Cervantes guerrearon su lugar en el canon, pero no lograron arrastrar consigo al cuento, fundamento de su gloria literaria. Fue necesaria la entronización de la novela como género madre, como reina indiscutida de la cultura escrita y niña mimada de la industria editorial, para que los teóricos de la literatura empezaran a prestar atención al cuento en calidad de hermano menor.

No creo que sea fortuito el hecho de que los grandes cuentistas del siglo 20 fueran los americanos, los del norte y los del sur, advenedizos en una tradición literaria que a la hora de su llegada no parecía tener mucho espacio disponible para nuevas glorias. Tampoco, que hayan sido ellos los primeros en especular sobre las posibilidades teóricas del género y en reflexionar sobre sus límites estructurales. La filosofía de la composición de Poe, escrita a mediados del 19, estableció la necesidad de resolver la trama hasta el desenlace antes de sentarse a escribirla, y Poe fue el primero en señalar la fuerza de «la unidad de impresión», una regla que gana relevancia con las nuevas formas de lectura: lo ideal es apuntar a una lectura de una sola sentada. El decálogo de Quiroga, romántico e ingenuo, tiene sin embargo un par de perlas: «No adjetives sin necesidad», dice el séptimo mandamiento, que complementa en el octavo: «Un cuento es una novela depurada de ripios». Quiroga se adhirió también al consejo de no empezar a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vamos.

Hemingway, cuya gloria en vida solo es comparable a su descrédito, apuntaló, enraizó las normas establecidas por sus antecesores con dos conceptos que siguen eludiendo a los teóricos: su idea de que una narración no puede ser mentirosa es, a mi juicio, la espina dorsal de la literatura moderna y recuperó para ella su posición como interlocutora en los asuntos de los seres humanos. Y al asociar la honestidad literaria con lo no dicho (me refiero a la teoría del iceberg) llevó el cuento a las alturas de la poesía.

Tiene su gracia, porque el mantra baboso de la edición industrial del siglo 20 fue que la poesía y el cuento eran géneros invendibles, argumento que esconde una verdad incontestable: que las grandes fortunas editoriales se hicieron machacando mucho papel con mucha basura.

Digan lo que digan los editores hipsters y los lectores nostálgicos, la pérdida de prestigio del papel es irrecuperable. Netflix reemplazó en parte a los periódicos y a los *best-sellers* como fuente primordial de entretenimiento banal e imprimir vuelve a ser un oficio de humanistas, de agitadores, de escritores de panfletos: poetas y contadores de cuentos, en suma.

En el mundo de hoy los encuentros efímeros están rodeados de largos minutos de espera, y vuelve a tener sentido llevar en el bolsillo un pequeño volumen con dos o tres textos breves para cuando el teléfono nos aburra. Y las escuelas de escritura creativa (no sé si a regañadientes) nos han ayudado a recuperar la idea de que todos somos capaces de contar un cuento. Y a juzgar por lo que circula por ahí, muchos nuevos cuentistas han logrado ignorar a sus maestros y prefieren aprender las viejas lecciones del gran Julio Cortázar: «Nadie puede pretender que los cuentos solo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar, no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable».

Margarita Valencia es editora y vive en Bogotá. En 2014 publicó en Pre-Textos *Un rebaño de elefantes.*

2

Léeme en Medium y Goodreads

Valentina Salvatierra

Una vez a la semana recibo un correo de Medium, una plataforma digital de publicación, con un resumen de mi actividad escritural en esa página: visitas, número de lecturas, seguidores. Es una microdosis de adrenalina en mi rutina semanal abrir ese correo y descubrir que un artículo que publiqué el año pasado recibió 205 visitas esa semana porque lo tuiteó una cuenta de pensamiento anarquista. No solo eso, sino que me dice cuántas de esas personas leyeron el artículo completo: una cifra que ningún tiraje de revista tradicional captura. Mi debilidad por las estadísticas, junto con el deseo de publicar sin presiones, pero en algún marco comunitario mayor, me ha llevado a publicar en Medium textos que quiero mostrarle al mundo pero que no caben en espacios más institucionales, desde la traducción de un ensayo de filosofía pop hasta reseñas de *Game of Thrones*.

Desde su inicio en 2012, Medium ha explorado modelos de publicación digital y formas de capitalizarlos. Su interfaz para escribir es limpia e intuitiva, como lo son también los artículos publicados. Envían boletines con lo mejor de Medium y series temáticas sobre la confianza, el cuerpo humano, la post-verdad y otros temas de moda. Aspiran así a superar el solipsismo de la blogósfera tradicional, donde parece haber incontables blogs sin audiencia ni interconexión.

Cómo monetizar la plataforma es un problema que aún no resuelven. Lo que tienen claro es que no basta con medir el éxito a través de las cifras del tráfico de visitantes. La tasa de lectura tiene sentido no solo para escritores en busca de validación, sino también como una forma de evaluar la calidad de cada visita. Actualmente, Medium intenta ser rentable vendiendo membresías para acceder a contenido exclusivo. Cualquiera puede publicar en la plataforma, pero solo quienes acepten poner su contenido tras el muro pagado podrán obtener algo a cambio. De todas formas, saber que incluso de vez en cuando mi contenido puede ser recogido por los curadores o sugerido en algún otro artículo abre posibilidades de vínculos que no están ni en una revista impresa ni en un blog aislado.

Un año después del lanzamiento de Medium, el gigante digital Amazon adquirió la red social de catalogación de libros Goodreads, otra plataforma en la que suelo leer y escribir. Acá no abrigo esperanza de llegar a ganar un peso por las cerca de 150 reseñas que llevo. Más bien lo veo como un registro personal de mis lecturas. Esta escritura personal, sin embargo, tiene una audiencia potencial global: de vez en cuando me llegan solicitudes de amistad de personas en Marruecos, recordándome que mis reseñas son globalmente públicas.

Si bien siempre busco otros medios donde compartir reflexiones de lo que leo, en Goodreads puedo llevar y conservar un registro completo. En una publicación tradicional, solo podría publicar ciertas reseñas, bajo alguna línea editorial. Aquí, nada queda fuera: ni ese clásico de ciencia ficción ni ese mamotreto que leí para un curso ni la autoficción chilena reciente. Aunque imagino que Amazon usa mi trabajo para optimizar sus ventas y publicidad, la utilidad de la herramienta sobrepasa cualquier reparo ético.

Algo conecta a Goodreads y Medium en mi visión de usuaria, pese a sus diferencias: ambos permiten que publiques hasta en élfico si lo deseas. Cuando leo un libro en inglés, puedo escribir la reseña en inglés, y no hay problema. Cuando traduje un ensayo, lo publiqué junto con una reflexión sobre el proceso, ambos textos en español. No hay demasiadas plataformas «tradicionales» que ofrezcan esa libertad. Para escritores que quieren ir formando un registro personal y a la vez aspirar a una audiencia global, no está mal la libertad de estas nuevas plataformas.

Valentina Salvatierra es máster en Sociología de la Universidad de Oxford y máster en Literatura y Cultura Contemporáneas de Birkbeck, University of London.

3

Enhebrar historias

Stefania Malacchini

Hace algunos meses fui al lanzamiento de un libro y me sorprendió escuchar a muchos reconocerse por sus nombres de usuario de Twitter: «¡Tú eres el arrobatal! ¡Yo soy la arrobacual!» y entonces emoción, sonrisas, coqueteos, reservas. Nunca he sido asidua de esta red social; tengo una cuenta, pero nuestra relación tiene más cara de utilidad que de participación. Así y todo ahí estaba, en un patio lleno de arrobas famosas y yo sin recordar si mi cuenta estaba a mi nombre o bajo algún seudónimo. Creo que mi último tuit había sido contra un gigante del retail: nada literario, mejor callar. En mi reserva, pensaba que quizás el encuentro entre autores, editores, lectores, libreros, críticos, correctores se da más en esta plataforma que en espacios físicos. Tanto así que, aunque no sepamos quién es quién (o qué cara tiene a quien leo y retuiteo), podemos saber cuál es su postura sobre el lenguaje inclusivo, qué opina de tal libro y de paso qué le parece la última serie de moda. Y así nacen discusiones literarias, teorías y ficciones.

Si pensamos que una de las bases de la participación en Twitter es la escritura y la lectura fragmentaria y aleatoria, es interesante observar cómo estas características han ido modificándose, primero por la duplicación del número de caracteres permitidos y luego por la creación de «hilos», o la posibilidad de replicar a los comentarios en una concatenación narrativa o argumentativa a partir de un primer tuit. Sobre esto, hay quienes piensan que, cansados de los contenidos *snack* –breves, de rápido consumo y digestión–, los usuarios habrían creado una necesidad de continuidad y profundidad, incluso en la plataforma que se define por los caracteres en cuenta regresiva. Pero cuando revivo el florido intercambio entre arrobas humanas en el lanzamiento, me queda la duda de si es una respuesta al sobreconsumo de contenidos demasiado breves y dispersos, o si Twitter llegó a ser algo así como la casa digital de los amantes de las letras que, seducidos por el juego de los caracteres, encontraron a sus pares en un espacio de interacción inmediata y, por tanto, escriben y leen cada vez más por este medio.

Como sea, han pasado más de dos años y los hilos siguen teniendo una fuerte presencia en la plataforma. Prueba reciente es en España la segunda versión de la Feria del Hilo, definida como certamen de tuiteratura, y el lanzamiento de La Hiloteca, un espacio virtual de recopilación de los mejores hilos en español, organizados en las categorías de misterio, humor, amor, ciencia ficción y no ficción.

Relatos que se cuentan de a poco, por goteo, en una cadeneta de frases, fotos, videos, audios, gif o memes y que terminan de construir una historia. Casi como la actualización acelerada de la lógica del folletín o la fotonovela, en los que la espera y el seguimiento de una historia eran centrales para suscitar curiosidad y comprometer al lector; o la traducción de lo que pasa con las series que liberan capítulos cada semana.

Los hiladores exitosos alcanzan cientos de miles de seguidores, sus lectores crean tramas y personajes paralelos a sus hilos y teorizan sobre la veracidad de cada relato, su desarrollo y posible final. Especulación, preguntas e intercambios apasionados entre los usuarios logran una gran efervescencia en torno a la lectura y la ficción. El relato se construye «en directo» y quien lee tiene la certeza de estar conviviendo con el autor.

A través de la interacción, se genera una homologación de las categorías: el autor colabora con sus lectores y se encuentran en un espacio horizontal, hecho de simultaneidad y juego. La figura de quien escribe y quien lee se funden, y ambas acciones ocurren al mismo tiempo. En este caso, no es la gratuidad ni el formato físico o digital lo que aviva la discusión sobre el interés por la lectura, sino la interacción y la participación: la posibilidad de enhebrar historias juntos.

Stefania Malacchini es licenciada en Estética de la Universidad Católica de Chile.

4

El pliegue y el doblez

Roberto Castillo Sandoval

El poeta Carlos Alberto Trujillo cuenta que de niño aprendió a hacer décimas en la caminata diaria entre su casa y su escuela. Gracias a esa práctica solitaria por senderos de Chiloé, es capaz de plantarse frente a un grupo y sacar adelante, en voz alta, diez versos octosílabos a la oreja, con su correspondiente patrón de rima y, además, con «ocurrencia», ese ingenio repentista tan preciado por los chilenos. La décima requiere este aspecto performativo, pero si va a ir más allá del lucimiento también necesita transmitir introspección, una mirada particular al mundo desde la conciencia de lo vivido, como lo hace Violeta Parra, poeta esencialmente performática, barroca, que ocupa –diría tal vez Deleuze si la hubiera conocido– los pliegues, la materialidad concreta del lenguaje, tanto como los dobleces de la conciencia, lo inasible y urgente de la experiencia personal. Ahora que volvió a Chiloé después de treinta años en Pensilvania, Trujillo dice que cuando le toca hacer un tramo a pie todavía marca el paso con una décima improvisada. El pie forzado se lo da el entorno: el chapoteo de una bandurria en un ojo de agua, la estela de un avión en el cielo índigo, el recuerdo de los hijos que se quedaron en Pensilvania, su pliegue y su doblez.

Mientras vivió lejos de Chiloé, Carlos quiso contagiarles a sus amigos el bichito de las décimas, pero fracasó. Las veces que lo intentamos, supimos al primer balbuceo que nunca íbamos a estar a la altura de los peso-pesados con que Carlos se entreveraba, gente como Pedro Yáñez o Eduardo Peralta, poetas de buen ingenio y con oficio, siempre aperados con versos de relleno y muletillas por si flaqueaba la inspiración. Si los amateurs nos atrevíamos a improvisar en vivo, lo pasábamos muy mal, mientras que para el poeta ducho versear es puro goce. De hecho, es común entre payadores rematar la décima y explotar de la risa, no para celebrar el ingenio propio, sino para soltar la tensión de ir sacando verso a verso el desafío de un pie forzado o de una rima loba. La carcajada visceral subraya que el esfuerzo es compartido, que la gracia es de todos.

Como no halló socios para la paya, Trujillo inventó a Lope Sin Pega, bardo cesante y solitario que comentaba en sonetos y décimas de samizdat, a falta de internet, las noticias de los años menguantes de la dictadura y los inicios de la transición. Si Trujillo se metiera hoy a tuíter, se sorprendería gratamente al ver que por ahí aparecen de vez en cuando décimas de buena factura y que se arman intercambios que simulan dignamente la atmósfera de una paya real. Pero, después de maravillarse de que una décima quepa exactamente en el límite de 280 caracteres, pronto se daría cuenta de que payar en tuíter es como almorzar en instagram. Ahí cada cual arma su artefacto solitario y navega en su propio tiempo, desamarrado de la corporalidad imprevisible del canto o de la conversación en cuerpo presente.

Así como miro con cierta distancia la paya cibernética, he desarrollado una verdadera aversión hacia los hilos de tuiter, sobre todo a esos hilos industriales, tipo blockbuster, manufacturados con el propósito de causar impacto masivo. Los considero un sucedáneo nefasto del relato literario o de otras formas tradicionales de contar historias, porque funcionan a partir de exacerbar la pasividad del receptor. Estos hilos (el del español en un hotel exótico, el del celular encontrado, etc.), no trabajan la verosimilitud, sino que se concentran en premiar la credulidad. Ignoro si el entusiasmo crédulo con que se reciben estos tuiteos masivos es genuino o si es performativo, parte de la máscara de cinismo que la gente adopta en tiempos de la posverdad.

Tampoco sé qué alternativa es peor.

Roberto Castillo es doctor en Literatura y Lenguas Romances de la Universidad de Harvard.

Venus de Milo

Martín Vinacur

Era así: una mujer joven preparaba un desayuno en una cocina en la que entraba un sol radiante. Cascaba unos huevos, los batía y los vertía en una sartén. Cada tanto los revolvía mientras iba y venía en una coreografía que los años habían moldeado y pulido hasta dejarla suave como una piedra de río. Se movía con destreza en un vaivén rítmico, sereno, entre poner las tostadas, bajar la palanquita del tostador, agregar una pizca de sal a los huevos, exprimir una naranja, revolver otro poco para que no se pasaran, servir el café humeante y finalmente tomar la sartén y volcar delicadamente su contenido en un plato en el instante exacto en el que su hijo de cinco años se sentaba a la mesa del comedor diario con una sonrisa.

Hasta ahí, todo normal. Salvo que la mujer no tenía brazos.

Durante veinticinco segundos eras testigo de cómo una chica preparaba magistralmente un desayuno haciendo uso solo de su boca y de sus pies.

¿Cómo remataba? Fundido a negro y unas letras blancas de palo seco que te decían: «Y a vos te cuesta mucho hacer un cheque». No era pregunta. No había signos de interrogación. Era una afirmación a quemarropa, un texto que se aferraba a la desnudez de tu inacción.

Cerraba con el logo de una fundación gringa símil Teletón y un teléfono para aterrizar la donación. Y nada más.

Dije que era así pero no sé si era así. Lo vi hace siglos, en esos reels de festivales que nos llegaban a las agencias en cinta de tres cuartos cuando todavía no existía este Rappi de información puerta a puerta que llamamos internet y que hoy nos tiene a todos colapsando de inmediatez. Pero lo recuerdo así como se los cuento, y eso es lo que importa. Simple, potente. Capaz de resistir treinta años de sedimentos de otros comerciales que se van al drenaje sin pena ni gloria.

Si hay algo que envejece rápido es la publicidad. Peor que un jean nevado. Hagan la prueba, si no. Elijan un comercial que les haya gustado mucho. No tienen que irse muy atrás, basta con tres o cuatro años apenas; elijan uno y vean cómo se le notan los remaches, la impostura tóxica, la pretensión mal entendida de sumarse a alguna moda del momento, el fósil del paradigma extinto.

El paisaje cambia más rápido que desde la ventanilla del Transiberiano. No muchas décadas atrás, en Estados Unidos, por ejemplo, Los Picapiedras hacían comerciales de cigarrillos Winston. Sí, dibujos animados vendiendo puchos los sábados por la mañana en spots de dos minutos en los que, para más inri, Vilma y Betty trapeaban, aspiraban (con un minimamut) y se dedicaban a todo el trabajo de la casa –césped incluido–, mientras los dos machotes de Pedro y Pablo holgazaneaban fumándose un par de cigarritos en la parte de atrás de la casa «para no verlas trabajar tanto».

Le saco la sal: el ícono publicitario chilensis por antonomasia, el top hit entre los greatest hits de los réclames vernáculos, el cáliz sagrado de Isidora Avenue, hoy devenido en una pila de no-no-nos: mujer, dueña de casa como única ocupación, con delantal de faena estilo fifties, de pie y expectante después de servirle la comida a Él, el hombre proveedor, chalequito a cuadros y corbata, que come solo, sentado en la cabecera leyendo el diario, la sumisión diligente y el llanto desconsolado de ella, la caricatura ramplona del cambio de humor menstrual, la hipérbole salina e imposible, el vozarrón de Solís rematando «para que nada te afecte ni afecte a los demás». Al pajarito de Twitter hoy le daría un patatús.

La publicidad envejece y se descascara como no envejece un Matta o un movimiento de Mahler o *El rey Lear*. Ok, puede que los versos yámbicos sean un poco fangosos en estos tiempos de hip-hop, pero ahí está Parra para afilarlos de nuevo con el beat que merecen y sin autotune. El arte es Dorian Gray y la publicidad su retrato en el placard.

Llegué hasta aquí porque había algo que me molestaba y no podía resolver. Hasta que me di cuenta de que esta sección, al tener pie forzado (antes se llamaba El Spot de mi Vida), me obligaba a un ejercicio de nostalgia al que me resistía profundamente. De alguna manera el juego presuponía ubicar un spot en el mapa temporal de mi propia historia y vaciar los cajones a su alrededor. Pero hay un *caveat* entre líneas, y es que la lente de la memoria difumina demasiado, despixela y maquilla bajo nuestra distraída aprobación. Nos contamos la historia que queremos contarnos. Y cuando, lacanianamente, nos sentimos cómodos en esa historia, somos felices. Como en un comercial.

César Badini, médico y uno de los viejos popes de la publicidad argentina con los que tuve el placer de trabajar (y displacer también, che, César era un capo pero tampoco un lecho de rosas), me decía lo siguiente: «Cuando los creativos tienen una idea me cuentan una idea, y cuando no tienen una idea me cuentan un comercial».

Como la Venus de Milo, la mujer sin brazos es una idea. Hay otras tan buenas como esa, pero no me voy a olvidar nunca lo fuerte que me pegó cuando estaba solo en ese microcine de la vieja J. Walter Thompson de Moreno y Alsina (nostalgia).

Quise guglearlo, pero no lo encontré. A lo mejor ustedes tienen más suerte.

Martín Vinacur es director de la agencia Aldea Santiago.

¿Qué estás leyendo?

Soledad Fariña

Poeta

En este momento estoy re-leyendo un libro que en su primera lectura, por el año 1996, me sorprendió, me iluminó, me hizo reflexionar. Es *Historias de amor,* de la psicoanalista, lingüista, novelista Julia Kristeva. El tema es el amor y su concepción en Occidente: qué es a la luz del análisis este sentimiento casi indefinible, cuya expresión máxima, para mí, está en el fragmento 31 de Safo, así como en «Amores en Concepción», poema de Violeta Parra: allí, magistralmente, ellas dan cuenta de este sentimiento solo por los efectos que provoca, no en el alma, sino en el cuerpo. «Vértigo de identidad, vértigo de palabras: el amor es, a escala individual, esa súbita revolución, ese cataclismo irremediable del que no se habla más que después», dice Kristeva. Para hacer una historia de la subjetividad, la autora analiza las diversas figuras del amor en Occidente: el Eros griego, el Ahav judío, el agápē cristiano. También a sus protagonistas: Narciso, Don Juan, Romeo y Julieta, la Madre y su hijo. En «Stabat Mater», capítulo dedicado a la maternidad, Kristeva hace una excepción y en una columna a la izquierda del análisis histórico y psicoanalítico escribe su propia reflexión.

> «FLASH: instante del tiempo o del sueño sin tiempo; átomos desmesuradamente henchidos de un vínculo, de una visión, de un estremecimiento, de un embrión aun informe. Innombrable. Epifanías. Fotos de lo que no es aún visible, sobrevolado forzosamente desde muy arriba, alusivamente, por el lenguaje».

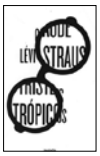
No sé por qué tengo anotada la fecha de mi segunda lectura: 2016. Esta tercera lectura coincide con la escritura de una historia, tal vez, de amor, pero en un registro diferente: la poesía.

Julia Kristeva, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 2004, 340 páginas

Cristóbal Marín

Vicerrector académico UDP

Mas que una lectura es una relectura, que pasado ya mucho tiempo me vuelve a deslumbrar. Se trata de *Tristes trópicos,* del célebre antropólogo Claude Lévi-Strauss, que acaba de ser reeditado magníficamente. Es su texto más personal –sus «confesiones»– y uno de los mejores libros de viajes, si se puede clasificar así, porque también es una autobiografía, un ensayo y una suerte de «novela de formación». Lo que lo hace ser incluso más actual pues desafía el férreo orden de la academia. Su primera frase es sorprendente: «Odio los viajes y a los exploradores». Si bien se concentra en sus aventuras por las selvas amazónicas y el *sertão* de Brasil en búsqueda de tribus perdidas, también contiene reflexiones en torno al sentido del viaje, al poder, a las ciudades, a la etnografía versus la filosofía y a la capacidad de la civilización occidental para extinguir las otras culturas. Se trata además de un libro sobre la memoria personal y colectiva, escrito con rabia, melancolía y desencanto, pero con gran lucidez y audacia, una verdadera «búsqueda del tiempo perdido», no solo para recobrarlo, sino principalmente para intentar comprenderlo. Merece una relectura, más aún en esta era caracterizada –como el mismo Lévi-Strauss señaló– por «el fin de los viajes».



Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 2017, 608 páginas

Pilar Hurtado

Periodista gastronómica

Cuando vi este libro de Aurora Venturini en una feria, me llamaron la atención su portada y el título: *Las primas*. Imaginé el relajo de historias de adolescencia en un campo en verano y lo compré. Pero al comenzar la lectura –que me atrapó de inmediato– descubrí una novela oscura y fascinante. Una mezcla de frialdad e inocencia tan

escalofriante como *El gran cuaderno*, de Agota Kristoff; un mundo de rarezas tan descarnado y atrayente como *El obsceno pájaro de la noche.* La novela está estructurada en capítulos cortos y la narración, en primera persona, fluye casi sin pausa; las comas son muy pocas. Yuna es una joven pintora cuyo trabajo comienza a ser reconocido. Ella explica que tiene algún retraso, pero no tanto como su hermana Betina, «un error de la naturaleza» que a Yuna le da asco. Las primas son Carina, que muere cuando la hacen abortar un hijo del vecino, y Petra, una enana prostituta. Lo que me enganchó con *Las primas* fue la forma en que está contada, el uso del lenguaje como ladrillos que van construyendo al personaje y el relato. Cuando terminé, me interesó conocer más de la autora, y quedé boquiabierta cuando supe que esta fue su primera novela, que la escribió a los 85 años y que con ella ganó, en 2007, el premio Nueva Novela de Página/12.

Aurora Venturini, *Las primas*, Lima, Estruendomudo, 2013, 166 páginas

Macarena García Moggia

Editora y autora

Le encargué sus novelas a un amigo que viajó a Argentina, alguien que adora los libros usados y adoraría por lo mismo la tarea de perseguirlas una a una hasta encontrarlas muy baratas, lo tomaría como un desafío personal. Y ya que pronto tendré un hijo y tengo la ilusión de pasar el invierno entero en cama amamantando y leyendo novelas, le dije: Alan Pauls. Solo he leído sus ensayos, hace poco el de la playa, *La vida descalzo*, una delicia de principio a fin: aunque en ocasiones algo exagerado, encandila la soltura con que transita de la autobiografía a la crónica más mundana y de ahí al ensayo antropológico recalcitrante a lo Canetti. El hecho es que, apiladas todas en mi velador a la espera, todavía, del nacimiento que demora, agarré la primera del lote, primera edición de *El pudor del pornógrafo*, una primerísima primera novela escrita muy joven, según deja ver la foto en contraportada y según comienza a notarse rápidamente al pasar las páginas, menos por una supuesta inmadurez del autor que por ciertas características de la misma: la autorreferencialidad del oficio de escribir, la transparencia de las obsesiones, el estilo tan depurado que parece ajeno, el uso de máscaras y mecanismos de distanciamiento de la ficción, todas inclinaciones que hacen de la «primera novela» un género a mi parecer fascinante; presa de una suerte de complejo de psicoanalista, me descubro a menudo hurgando en ellas en busca de algo así como las costuras que la experiencia o la práctica de la escritura se encargan después de ocultar. Así entonces, y como quien pone a Kafka y Manuel Puig, por ejemplo, a trabajar en el mismo paño, lo que aparece aquí tramado es un paisaje emotivo mental y frío con la calidez sobrecolorida de unos cuerpos a los que les pasan cosas y que, al estilo del melodrama, producen cosas en el lector. Efusiones como las lágrimas, o como los fluidos de la excitación sexual. Tal vez vuelva a Puig después de leer a Pauls, siempre y cuando no esté siendo demasiado ilusa.

Alan Pauls, *El pudor del pornógrafo*, Barcelona, Anagrama, 2014, 160 páginas

Mike Wilson

Escritor

Hace varios meses que estoy pegado con un libro que se llama *S./The ship of Theseus,* de V.M. Straka, seudónimo de Doug Dorst. Es una novela larga sobre un hombre que sale del mar habiendo caído de un barco. El hombre no tiene memoria y llega a una pequeña ciudad construida en un acantilado sobre el mar. Es una ciudad chueca, construida sobre cimientos desnivelados. Lo que más me interesa es que es una novela falsa, un *gimmick* para contar la historia de dos personas que están leyendo el libro y que van dialogando vía anotaciones escritas «a mano» al margen de las páginas. Estas no me interesan, me he dedicado a leer la novela falsa cuyo supuesto propósito es ser el pretexto para generar el diálogo entre los dos «lectores». Me fascina que el artilugio subordinado (la novela falsa escrita por un tal Straka) sea una novela realmente buena.

Doug Dorst, *S./The ship of Theseus*, Winged Shoes Press [imaginaria], 2013, 472 páginas

Rodrigo Fuentes

Escritor

Mark Godsey era un fiscal estrella en la Nueva York de los noventa, premiado por sus condenas

de alto calibre. En 2001 cerró esa etapa de su vida y, siendo profesor de Derecho, empezó a involucrarse en el Innocence Project, una organización que busca exonerar a personas que han sido condenadas y encarceladas injustamente.

Pocas veces me he encontrado con un libro tan brutal como *Blind Injustice*, una mezcla de confesión, testimonio e investigación. La pregunta que el libro responde es: ¿por qué, en casos con evidencia y argumentos abrumadores, fiscales y jueces rehusan a aceptar que cometieron un error e insisten en mantener a personas inocentes en la cárcel? Godsey desmenuza los factores psicológicos y políticos que llevan a buenas personas –fiscales, policías y jueces decentes– a «comportarse de maneras bizarras e increíblemente injustas».

Los aciertos del libro son varios: un estilo directo y elocuente, selección de casos que estremecen al lector, y una perspectiva honesta y autocrítica, pues Godsey reconoce en sus años de fiscal los mismos comportamientos que ahora lo perturban. El libro tiene una virtud adicional: hace que los lectores nos cuestionemos también nuestros propios juicios y certezas, los mismos que nos permiten alzar el dedo acusador –con la superioridad moral de rigor– y sentenciar al culpable para siempre. El libro solo está disponible en inglés por ahora: si alguna editora o algún traductor lee esto, por favor dele una ojeada.

Mark Godsey, *Blind Injustice*, Oakland, University of California Press, 2017, 264 páginas

Juan Francisco Turrientes
Magíster en edición UDP

El 15 de junio de 1767, Cósimo Piovasco de Rondò, hijo del barón de Rondò, sentado a la mesa familiar, rechazó un plato de caracoles. Con ese acto de desobediencia radical se opuso a la disciplina de su padre, hecha de formalidades, encierros, azotes y dietas de pan y sopa fría. El barón lo expulsó del comedor y Cósimo –que tenía doce años– se encaramó a una encina, se sentó en una gruesa rama y prometió no bajar nunca más. No volvió a pisar el suelo, y pasó el resto de su vida sobre los árboles de Ombrosa. Recluido en los bosques y apartado por voluntad propia de la vida civil, encontró un *lugar sin lugar* en el que refugiarse, separado de la superficie terrestre por el vacío bajo sus pies.

El mismo impulso que llevó a Cósimo a alejarse del mundo lo mantuvo ligado a la historia y a quienes lo rodeaban. Conoció las ideas de los enciclopedistas y celebró la Revolución Francesa. Redactó un *Proyecto de Constitución de un Estado ideal fundado sobre los árboles* y publicó una gaceta llamada *El Vertebrado Racional*.

Sin volver a tocar el suelo, quiso asociarse con otros hombres y mujeres: fue miembro de la Hermandad de los Sombrereros Concienzudos, organizó una milicia con los campesinos y artesanos de Ombrosa para combatir los incendios, ayudó a los vecinos a defenderse de una invasión de lobos que bajaron de los Alpes y luchó contra una banda de piratas berberiscos.

Cuando leí *El barón rampante* por primera vez a mediados de los años 80, en Chile parecía imposible sustraerse del ruido –y la brutalidad– de la historia, de la experiencia del miedo circundante. En esta novela, publicada en 1957, Calvino ponía en escena una pregunta: cómo tomar distancia del mundo sin renunciar completamente a él. Cómo conciliar cierta necesidad de aislamiento –esa tendencia a la fuga, a la separación, a la soledad escogida voluntariamente– con la mantención del vínculo con los otros.

Volví a leerlo hace unos días. Por momentos el relato me pareció demasiado cándido y las metáforas en exceso evidentes. El texto es el mismo; es el lector el que ha cambiado. Lo que permanece es la figura de Cósimo de Rondò, nítida y distinguible, fluctuando entre estar y no estar en las cosas, queriendo resolver ese dilema.

Italo Calvino, *El barón rampante*, Madrid, Siruela, 2012, 248 páginas