

---

# Dossier 43

**Cháves, Debray,  
Vega, Negroni, Avilés,  
Xintang, Piñeiro,  
Mo Yan, Barrera,  
Ronsino, Jeanmaire,  
Moore, Sands,  
Posada-Swafford,  
Montalbetti, Loyola,  
Smith, Pizarro.**

**Cátedra Abierta UDP  
en homenaje a Roberto Bolaño 2019**

---

# Dossier 43

Cháves, Debray,  
Vega, Negroni, Avilés,  
Xintang, Piñeiro,  
Mo Yan, Barrera,  
Ronsino, Jeanmaire,  
Moore, Sands,  
Posada-Swafford,  
Montalbetti, Loyola,  
Smith, Pizarro.

**Cátedra Abierta UDP en**  
**homenaje a Roberto Bolaño 2019**

**Presentaciones de:**

**Milagros Ábalo, Juan Cristóbal Peña, Álvaro Bisama, Rodrigo Rojas,  
Aldo Perán, Arturo Fontaine, Carlos Peña, Bernardita Bolumburu,  
Antonio Díaz Oliva, María José Ferrada, Diego Zúñiga, Alia Trabucco,  
Cármén Figueroa, Jimena Cruz, Cecilia García Huidobro y Adán Méndez.**

Revista Dossier N°43  
Marzo de 2020  
Publicación cuatrimestral

**Facultad de Comunicación y Letras**

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

**Directora**

Marcela Aguilar

**Editora**

Andrea Palet

**Directora ejecutiva Cátedra Abierta  
en homenaje a Roberto Bolaño**

Cecilia García Huidobro Mc.

**Editor de las ediciones de Cátedra Abierta**

Rodrigo Rojas

**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

**Fotografía**

Archivo Universidad Diego Portales

---

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



EN HOMENAJE A ROBERTO BOLAÑO

**CÁTEDRA ABIERTA udp**

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LETRAS

---

# Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2019

4

Las puertas del recuerdo. *Milagros Ávalo*  
**Leer, hoy, temprano**  
*Luis Chávez*

11

**Ver el lado trágico de la política  
a través de los padres**  
*Laurence Debray*  
Conversación con *Juan Cristóbal Peña*

20

**Narrar con el color**  
*Félix Vega*  
Conversación con *Álvaro Bisama*

30

El centelleo de otros lugares. *Rodrigo Rojas*  
**La posesión de la orfandad**  
*María Negroni*

36

Algunos apuntes  
sobre la palabra cholo. *Aldo Perán*  
**¿De qué color es la literatura?**  
*Marco Avilés*

46

**Mo Yan y la narrativa china contemporánea**  
*Sun Xintang*  
Conversación con *Álvaro Bisama*  
y *Arturo Fontaine*

53

Mujer, alerta. *Rodrigo Rojas*  
**El lugar del escritor: literatura y compromiso.**  
*Claudia Piñeiro*

62

La memoria como ficción y como  
crítica. *Carlos Peña*  
**Los ríos y la literatura**  
*Mo Yan*

71

La épica como ensayo y el elogio a  
la luz. *Bernardita Bolumburu*  
**Somos jardines: apuntes sobre la  
literatura microquímica**  
*Jazmina Barrera*

78

La huella es la memoria de una  
ausencia. *Antonio Díaz Oliva*  
**Eloísa Simón: la poeta imaginaria.**  
*Hernán Ronsino*

87

La escritura que no olvida que es  
diálogo. *María José Ferrada*  
**Restos**  
*Federico Jeanmaire*

100

Una carta para *Lorrie Moore*.  
*Diego Zúñiga*  
**¿Qué es una novela? (titulado  
quijotesicamente)**  
*Lorrie Moore*

109

El veneno y su antídoto. *Alia Trabucco Zerán*  
**Mas allá de la Calle Este-Oeste**  
*Philippe Sands*

120

Persona rara, del latin *rarus*.  
*Carmen Figueroa Cox*  
**Contar la ciencia, una magnífica obsesión**  
*Ángela Posada-Swofford*

126

El que se fue de lengua. *Jimena Cruz*  
**La mesa de Ishigami y la idea del poema**  
*Mario Montalbetti*

136

La contienda es desigual.  
*Cecilia García Huidobro*  
**Neruda pecador**  
*Hernán Loyola*

147

**Soñé con un largo tren de migrantes**  
*Patti Smith*  
Conversación con *Rodrigo Rojas*

155

El descubridor de Pessoa. *Adán Méndez*  
**Los Pessoa de Pessoa**  
*Jerónimo Pizarro*



# Chávez

## Las puertas del recuerdo.

Presentación de Milagros Ávalo.

Quien habla en los poemas de Luis Chaves siempre está en búsqueda de una canción, quizás para acompañar el macizo silencio que habita las relaciones entre los sujetos de sus poemas, o porque los recuerdos de los cuales se nutre cantan de algún modo musical. Luis Chaves escucha canciones que le hubiese gustado escribir; escribe y muchas de sus letras podrían cantarse, el ritmo de su prosa avanza como un tren que cruza la ciudad, o como el sonido de la lluvia que en sus versos cae constante.

Importa el movimiento, el dejarse llevar por las imágenes de un cotidiano que han sido evocadas sin forzar las

palabras. Verso o prosa, como dijera Fabián Casas “se trata solo de una forma de enfocar la respiración”, por eso es que Chaves transita con soltura entre ambos registros, porque respira, y porque depende de la forma que reclama lo que quiere ser dicho: ¿será que la vida no llega en buen orden / sino a patadas y con espuma en la boca?, se pregunta en uno de sus poemas.

Versos como *la luz de agosto que ilumina media cara* o *una luz intermitente / en el centro de las cosas*, cristalizan la idea y la manera en que Luis Chaves va construyendo sus poemas, a partir de pequeños destellos que hablan de otra cosa, algo

---

más grande, una totalidad quizás, aunque las totalidades dejémoselas al sol, que suele estar presente en las páginas de la poesía como una amenaza, y aquí no es excepción, quizás porque el sol hace ver las cosas de manera muy directa y lo que busca el poeta es precisamente mostrar un detalle, un fragmento, la escritura como el territorio de lo incompleto que hace retroceder a esa claridad de *ojos achinados*.

*La poesía es la voz del recuerdo*, dice Luis Chaves y el recuerdo solo es posible reconstruirlo a medias. Se adentra en el túnel del tiempo y prueba de ello es que sobre todo en los primeros libros la palabra “líneas” sea tan recurrente; la línea de flotación es un horizonte donde el poeta instala sus imágenes. Imágenes despejadas de toda artificiosidad, limpias, sencillas, *ciertas imágenes vuelven y vuelven / como si las sacara por la puerta / y regresaran por la ventana*, dice en uno de sus versos. Fotos borrosas, nítidas, instantáneas como las de “Asfalto”, la foto mal centrada como la metáfora de vidas miserables en *Falso documental*, en fin, toda foto sirve para iluminar el fondo de su caverna, y la escritura es el paso mediante el cual aparecen esas imágenes, esas fotos que regresan para encontrar su correspondencia con el presente, su traducción o quizás su deformación. El tiempo deforma las imágenes que regresan habiendo deformado antes al pensamiento que las piensa. Cito unos versos de Chaves: *la poesía no es un oficio. es una desgracia. / más bien una deformación del pensamiento*.

No es asunto de la poesía traer fotos exactas, sino posibles. Y quien se detiene a pensar si es falso o verdadero pierde el tiempo, la memoria distorsiona, miente, los recuerdos en parte son mentiras, qué importa, a quién le importa, qué puede determinar si un recuerdo es falso o verdadero si no su aparición y su forma de aparecer, su deformación. *Sucesos del pasado que exageramos / que inflamamos como quien llena un globo con orina*, dice en un poema titulado “Una noche en el país amateur”.

Luis Chaves convierte ese pasado en algo palpable, en algo que perdura en sus palabras. *A qué edad empezamos a recordar* se pregunta en otro poema y de forma espontánea surge una nueva pregunta en quien lee: a qué edad empezamos a olvidar, porqué se olvida lo que se olvida. Hay cosas que sin duda merecen su olvido en oro: *uno no elige qué va a recordar y qué no*, escribe Chaves. *Resistir el olvido y la intemperie*, de ahí que los sujetos de sus textos suelen estar bajo techo, el de una casa o de un auto, por ejemplo, pues pareciera haber un estrecho vínculo entre olvido e intemperie, como si una vez que saliéramos al mundo comenzáramos a olvidar; el futuro es el mundo, el futuro olvida, el futuro no existe salvo como el lugar desde el cual recordamos.

¿Y qué hay en esas imágenes que Luis Chaves trae de regreso al presente de su escritura?: mujeres, *una mujer se me pierde memoria adentro*, escribe. Una madre callada en “La bajita del rincón”, abuelas, hijas,

hermanas, *una mujer luchando contra el viento en sus enaguas*, Chaves es un gran observador de lo femenino, mujeres del deseo que demasiado rápido se silencia bajo las palabras (a veces las palabras lo estropean todo), el deseo inquieto que avanza en sus páginas con el reverso de una tristeza: *no sé dónde ni cuándo comenzó la tristeza*, se pregunta. Se escribe para dejar registro, y la enumeración -en muchos de sus versos-, es una forma de hacer memoria, un mecanismo que permite el despliegue de eso que se quiere recordar. *Todo en pasado, recuerdos, como video clips extranjeros*, escribe y se deshace en estampas de juventud, tequila y ceniza, manoseos, adicciones, camisetas del equipo local tendidas al sol, moteles, carreteras, eros, playas, tiempo en que se vivía y no se escribía, la escritura llega después, cuando se ha tomado distancia, cuando toca detenerse a mirar. Como se mira por el espejo retrovisor a un padre alimentando palomas. En la memoria todas las vidas se parecen, los mismos vecinos, las mismas escenas de abandono, lo que se pudre en el refrigerador, el rumor de una televisión, dos niños, dos hermanos que hablan idiomas diferentes. Escribir es *cavar hacia arriba*, parece decirnos Chaves, como *el perro de la memoria* que escarba en la maraña del pasado. Una puerta se abre y se cierra en la cabeza del poeta y su escritura traspasa esas puertas en silencio, deja a esas imágenes en movimiento para que no se degrade el lugar de donde han venido.

Hay una imagen contenida en la definición que dan para

la palabra melancolía que se me aparece cuando leo a Luis Chaves: “Se considera normal que una persona se sienta melancólica una tarde y se quede en su casa mirando fotografías viejas; en cambio, si dicha conducta se repite a lo largo de varios días y el sujeto abandona su vida social y sus obligaciones, la melancolía pasa a ser un tipo de depresión, y requiere de tratamiento”. Rescato no lo último que tiene que ver con depresión y tratamiento, sino más bien el retrato anterior de una persona que se queda en casa mirando viejas fotografías por más tiempo del normal.

Algo recurrente en la poesía de Luis Chaves es la imagen de la familia que siempre por una especie de bondad última intenta agruparse en encuentros que fracasan y en los diminutos poros de su prosa o de su verso sale o sangra un cuerpo o el cuerpo entero de esta familia que parece gritar hacia adentro; el silencio es la única forma de estar, pero en ese intento que persiste a lo largo de sus páginas y de la vida es que hace familia, es la única manera de ser familia, el eslabón que los une es el intento, por más torpe que sea. Hay una resignación callada y serena en ese gesto, en ese ánimo una sobrevivencia a la inercia de lo cotidiano, inercia parecida a la de una anciana que barre y apenas sostiene la escoba en el poema “Variaciones sobre una misma crisis”.

Todo aquello que parece pasajero no es sino un lugar o el lugar del afecto desde el cual escribe Luis Chaves, para de alguna manera pasar de nuevo por esa emoción, revivirla,

precisamente porque la conciencia de que todo se esfuma siempre está presente en sus páginas y la única certeza es que nada mejora con el tiempo. Escribir sobre los afectos duraderos puede ser más exigente que escribir sobre aquellos aciagos. Lo duradero implica ponerse en un lugar en el que aparentemente no pasa nada, el arduo lugar del tedio. Y la voz del poeta aparece como la de un mudo observador que recoge imágenes, voces en el camino, y en ese trayecto siempre vislumbra una pequeña grieta por la que se filtra el aire enrarecido de los días; parecido a un gas imperceptible su efecto sobre quienes componen el círculo. Cada vez va quedando más afuera, como si esa capacidad por detectar las fugas de un presente lo aferraran con más ahínco al pasado. En todo caso nunca pierde asidero con la realidad, sus poemas siguen situados en ella. Lo cotidiano y lo enigmático se funden, se cruzan como las dos puntas de una cuerda que amarra la materia de sus textos. O como lo que alumbra el salvapantalla (acá protector de pantalla) en ese tenue resplandor que de noche ilumina las siluetas de las cosas que lo rodean para proyectar nuevas formas, distintas a las que ofrece la mirada de la luz natural; formas que crecen como la maleza cuando dejamos de mirar, o como la belleza, que en un leve golpe de mouse Luis Chaves sacude.

# **Leer, hoy,** **temprano** **Luis Chávez**

## **I.**

El mundo da tantas vueltas que parece inmóvil. En esa inmovilidad espuria es que se sostienen nuestros castillos de naipes. O, para no hablar de los demás, en esa falsa inmovilidad es que se sostiene mi castillo de naipes.

En una época que ahora parece de otra vida, fui a la universidad, cursé cinco años de carrera y me gradué como Licenciado en Economía Agrícola. Dos años después de ese momento glorioso para mis padres, que no habían tenido las mismas oportunidades, anuncié que abandonaba mi trabajo y mi vida profesional para -yo creo que usé esta forma nebulosa- “dedicarme a la escritura”.

Esto ya lo he contado en otros lugares, cada vez que me pongo a la tarea de escribir siento la necesidad de regresar a aquel momento, de hacer pie para impulsarme. Mejor dicho, vuelvo siempre al punto de partida, a la casilla uno. Con la ventaja y distancia que nos da el tiempo, es una anécdota medio graciosa, aquel joven solemne y decidido, incapaz -como el resto de la humanidad- de aprender a partir de la experiencia ajena, aquella especie de joven centauro, mitad hombre mitad caballo, que apostaba su futuro a una idea al mismo tiempo candorosa y estúpida.

Eso pasó hace 25 años, más o menos. La onda expansiva de aquella decisión no se ha detenido. Para bien, para mal y para peor. Voy a cumplir

50 años y soy un centauro laboral, la mitad del tiempo coordino talleres de escritura/lectura grupales e individuales; la otra, imparto clases en una universidad privada. El castillo de naipes.

De los talleres voy a decir esto en clave lacaniana: un taller de escritura es una actividad inútil en la que unos pretenden aprender lo que nadie les puede enseñar.

De mi labor como docente voy a decir dos cosas. La primera es que no se debería pasar por alto el hecho mismo: soy docente, la vida dio tantas vueltas que desde hace una década tengo a cargo unas horas de la formación semanal de jóvenes. Nunca me preparé académicamente para eso. Aun más, llegué ahí porque soy escritor, es decir, porque ejerzo un oficio para el que, precisamente, no hay título académico.

La segunda es la que me movió a escribir este texto. En la universidad doy clases de escritura en las carreras de Animación Digital, Fotografía y Cine y Televisión. Me asignan cursos obligatorios para grupos de primer ingreso, jóvenes recién graduados de la educación secundaria. La mayoría interesada en áreas de sus carreras que, de primera impresión, nada tienen que ver con la escritura (sonido, edición, diseño, fotografía, producción). Con ellos trabajo a partir de textos de literatura contemporánea y allí dedico espacio para autores latinoamericanos como, entre muchos otros, Fabio Morábito, Damaris Calderón, Germán Carrasco, Juan Cárdenas, Guadalupe Nettel, Alejandro Zambra, Hebe Uhart, José Watanabe, Emiliano Monge, Cristina Rivera Garza, Fabián Casas, Rita Indiana y Frank Báez.

He tenido la suerte de conocer personalmente a algunos de los escritores y escritoras que leemos en mis cursos y, pensando en mis estudiantes, les he pedido, tal vez abusando de la amistad, un video donde aparezcan leyendo el texto que usamos en clase. La experiencia -también tengo hijas “nativas digitales”- me ha demostrado que el universo audiovisual es una buena forma de captar su atención. Entre otros, estos jóvenes han visto y escuchado (y a partir de eso, leído) a Alejandra Costamagna, Francisco Bitar, Laura Wittner, Samantha Schwebelin, Maricela Guerrero, Edmundo Paz-Soldán, Diego Zúñiga y Liliana Colanzi.

Es aquí donde quiero llegar. Uno de estos videos es de Pedro Mairal. Hace unos años le pedí que encendiera la cámara de la computadora,

saludara a los muchachos de Costa Rica y seguidamente les leyera su cuento “Hoy temprano”.

## II.

Pero esto empezó antes, rebobinemos a la temporada entre 2003 y 2006 que viví en Argentina. Las noches de jueves jugábamos fútbol 5 en un club cerca del Abasto en Buenos Aires, el Open Gallo. Era un grupo de escritores reunidos por el deporte rey. Funes –escritor y editor– era el crack. Muchos otros (Llach, Incardona, Casas, Zaidenweg) tenían pasta de mejengueros hábiles. Yo me encontraba, creo, en la fila estándar. Y luego estaba el par que iba por amistad y entusiasmo pero que caminaban sobre patas de palo. Una vez llegamos nueve más uno que iba solamente a tomar fotos, vestido de civil. Se vio obligado a incorporarse para completar los equipos. Sus jeans y camisa fueron como un marcador fosforescente, el neón que lo seguía durante el partido señalando al lagarto enyesado. Les presento a Pedro Mairal.

Así lo conocí. Ya había leído sus legendarios pornosonetos, sabía de su primera novela, *Una noche con Sabrina Love*. Esa noche, en el epílogo de parrilla y cervezas en la esquina de Bulnes y Perón, me enteré de su fino sentido del humor, su estado de alerta para el juego de palabras, sin exagerar, sin alzar la voz, el mae que de primera entrada parece tímido pero que en realidad habla poco porque está recolectando información, hundiendo la pala en la materia prima de su escritura.

Varios años después, en septiembre de 2011 estuve en Argentina invitado a un festival y por supuesto aproveché el viaje para reencontrarme con gente querida. Fue en la sobremesa de un almuerzo en un bar en Medrano y Gorriti cuando le pedí a Pedro lo que ya conté, que se grabara leyendo el cuento.

“Hoy temprano” pertenece al libro homónimo y va así: un niño se sube a un automóvil e inicia el relato de un viaje a la quinta familiar. Está emocionado porque sale de las cuatro paredes del edificio en el que vive. La quinta es el sol, lo verde, el aire en movimiento, el trayecto en carro hasta allá. Vemos cómo el vehículo se transforma en una cápsula del tiempo. Avanzamos en dos planos, el espacial y el temporal. El niño crece, la familia también, cambia el país, hay progreso tecnológico, concesión de obra pública, hay edad sumando, hay fisuras, dudas, ganas de llegar a un

lugar, a una tierra prometida. La velocidad del relato aumenta conforme mejora la técnica (el viaje empieza en un Peugeot 404 y termina en un 4x4 muy moderno) y nos acercamos al destino final. En mi opinión es un cuento perfecto, una obra de relojería-suiza enchufada al éter de la memoria, al paso del tiempo, al asfalto duro de la realidad, esa promesa fallida o malograda que es, indefectiblemente, la vida de todos. Otra vez, el castillo de naipes.

Sobre el cuento, Mairal me compartió, entonces, un enlace en donde da detalles sobre el origen de “Hoy temprano”. “No sé por qué me acuerdo de haber estado mirando las plantas del balcón de mi casa cuando se me ocurrió la forma en que tenía que contarlos. Las plantas se movían apenas con el viento y yo entendí que el cuento eran todos los viajes a esa quinta a la que íbamos de chicos pero contados en un solo viaje. Toda la vida de golpe. También me acuerdo de que me senté a escribirlo y al principio no salía, hasta que me di cuenta de que tenía que contarlos no en pasado sino en presente, un presente casi atemporal”. Y luego añade, como si fuera un detalle lateral, insignificante, algo que debería ponerle la piel de gallina: “el narrador soy yo pero un poco desplazado, o es un tipo que se parece a mí pero no soy yo. Escribí el cuento a los 29 años. Ahora tengo 40, la edad del personaje al final, y noto que esa historia tenía varios aspectos premonitorios sobre mi propia vida, soy ahora un padre separado que va a lo de sus hermanos los fines de semana”.

En la música hay un fenómeno poco usual, extraordinario en el sentido integral de la palabra: el oído absoluto. Es la capacidad de muy pocos seres humanos de identificar –sin otra ayuda– una nota por su nombre, o de producir con la voz una nota sin ayuda de otra referencia. En los momentos altos de su escritura, Mairal tiene oído absoluto para la condición humana. Sabe reconocer qué de todo lo que se mezcla en la licuadora de los días y el tiempo es lo que va a decantar, qué queda cuando se desintegre la hojarasca, lo accesorio. Qué es lo que importa, qué es lo que está debajo o detrás del ruido. Pone atención, el viento hace temblar apenas las hojas de las plantas. Escucha esas notas y las escribe de primera mano, sin retórica. Lo podemos imaginar horizontal sobre la tierra, con el oído pegado a la línea del tren.

## III

Entonces, volvamos al video. En la clase, apagamos las luces, encendemos el proyector y aparece Mairal en la pantalla. Esto lo hago con varios grupos cada cuatrimestre del año desde 2011. Como resultado de la mecánica, del acto seriado desde hace ocho años, llegué a aprenderme la entonación y cadencia de la voz de Pedro, a recordar de memoria, en una imagen no estática si no de cinematógrafo, las formas detrás suyo (la pared blanca, los tres cojines rojos ordenados ascendentemente a su espalda, el movimiento pendular mínimo mientras lee frente a la cámara), los momentos exactos donde se lleva la mano a la barbilla o a los extremos de un bigote exiguo. Y, a esta altura, también puedo anticipar las reacciones de los estudiantes, esos segundos antes de la risa o de leves y apenas perceptibles sacudidas de cabeza o suspiros de solidaridad ante las dificultades o duelos ajenos.

Una vez que leemos, escuchamos y comentamos el cuento, les asigno esta tarea: “para la próxima semana, escriban su *Hoy temprano*”. Hablamos de la semana 5 o 6 del cuatrimestre y para entonces ya leyeron y replicaron en una consigna de tres páginas el emblemático “Me acuerdo” de Joe Brainard. Una primera aproximación a la escritura con excavadora, una de esas dinámicas para “romper el hielo” que parten de lo podemos llamar el-material-a-mano.

Pero es con el ejercicio de imitación, la consigna epigonal, donde me he encontrado con lo que les vine a contar. El otro gran atributo del cuento de Mairal (y de la misma estatura, en mi opinión) es que ya desde la lectura, en ese desplazamiento en el tiempo y el espacio en que acompañamos a la voz que narra, el lector recrea en simultáneo su propio *Hoy temprano*, el niño o niña que fue, un destino prometido, la gradual diáspora familiar, las bajas, los no dicho, los duelos, el castillo de naipes, el largo y sostenido monólogo interior que es, en definitiva, la otra parte de la vida de todos y cada uno de nosotros.

En los ejercicios que han entregado a la fecha centenares de alumnos, chicos y chicas ya adentrándose en eso que llamamos la edad adulta, encuentro el efecto expansivo, multiplicador que tiene el cuento de Pedro. Muchachos y muchachas, muchaches, que a diferencia de quienes se acercan a los talleres de escritura, no tienen ninguna ambición o aspiración

“literaria”, entregan textos contruidos a partir de esa misma sustancia que llamamos literatura.

Caben aquí aquellas palabras del noruego Kjell Askildsen, “No soy ningún crítico, soy un hombre sin estudios, no poseo ninguna de las palabras necesarias para decir por qué algo es bueno.” No sé cómo definir eso que me atrevo a llamar literatura, pero creo que sé cómo se siente, creo que sé cómo suena en esa voz del pensamiento que usamos para leer, creo saber qué preguntas formula, qué territorios evoca. Y puedo decir entonces que *Hoy temprano* de Pedro Mairal logra todo esto con quienes, ya entregado a un arrebato de sentimentalismo, quiero llamar mis muchachos y muchachas, mis muchaches.

Pero ¿qué más quiero decir? Sospecho que es esto. Si bien yo no me he sentado a escribir mi “Hoy temprano”, es evidente que estoy involucrado en la experiencia que repito varias veces al año desde hace una década. De hecho, estoy ahí de cuerpo entero, arremangado en la misma consigna quizás desde otro lugar. Ser testigo de este fenómeno me ha enfrentado antes que al acto mismo de la escritura, a eso otro que está primero o después o más allá, ¿por qué escribo? ¿para quién? ¿qué latía debajo de aquel infausto “quiero dedicarme a la escritura” con el que crucé el umbral (como una de las etapas del viaje del héroe de Joseph Campbell) del que difícilmente se regresa?

Leo los trabajos de mis alumnos, leo la primera persona y pienso en Louise Glück. Específicamente en una pasaje de su poderoso poema “Visitantes del extranjero”, los padres, ya fallecidos, le preguntan por qué ya no habla de ellos, ni de su hermana, también muerta. “Ya casi ni nos mencionas”, le dicen. Y la escritora, o la voz narradora que la suplanta, contesta culposa y amorosa a la vez, “escribo de ustedes todo el tiempo, cada vez que digo ‘yo’ me refiero a ustedes”. Y pienso inmediatamente que Glück a su vez lo tomó de enorme *Spring and All* de William Carlos Williams.

Esa radiación del texto de Mairal, ese efecto expansivo que logra que estudiantes por lo general distantes con respecto a la literatura, me coloca debajo del arco de la duda, en el centro mismo de la interrogación. Para qué escribo, para quiénes.

Yo también tuve mi edad de hormonas literarias, yo también —aunque fuera un juicio silencioso— blandí mi dedo índice para decir qué

había que escribir y qué no, y sobre todo cómo había que escribir. Y está bien, hay que pasar, supongo, por ahí. Aquella frase de Saer es genial para el retrato de ese momento de la vida de los escritores, no la recuerdo con precisión pero la idea es esta: Romeo y Julieta eran los hijos de escuelas literarias enemigas (ustedes saben perfectamente de qué estoy hablando). Sin embargo, eso quedó atrás, de un buen tiempo para acá lo único que me preocupa es saber desde dónde escribo, cuáles son mis limitaciones, hacerlo a partir de ellas.

Pero hay algo más en la ecuación, desde que preparo clases y coordino talleres, buscando textos que funcionen para los jóvenes o para los talleristas (más exigentes talvez) me pregunto para quién leo. Porque ya tengo ese radar alerta, siempre encendido. Este cuento/poema va a funcionar en clase, este no.

En fin.

Todo esto a partir de *Hoy temprano*, un cuento redondo, de relojería suiza que a la vez fuera radioactiva, un texto de un efecto algebraico que no solo lleva adentro la sustancia de la literatura sino que tiene el atributo de contagiarla. No es poco.

Un cuento que me plantea, cada vez, por qué escribo, para quién. Un texto que me lleva siempre a aquellas palabras de Margaret Atwood: “A lo mejor no escribo para nadie. A lo mejor escribo para la misma persona a quien escriben los niños cuando garabatean su nombre en la nieve”.



# Debray

## Ver el lado trágico de la política a través de los padres Laurence Debray

Conversación con  
Juan Cristóbal Peña

**Juan Cristóbal Peña (JCP):** En esta parte, según el libreto de toda conversación, debiera comenzar pronto con las preguntas a Laurence Debray. Son muchas las que se me ocurren, pero quizás sería útil comenzar de otra manera. Antes de conocerla hoy la conocí como lector, pero como un lector que también ha debido enfrentar el lado humano del sujeto revolucionario. De este modo propongo hacer una aproximación a ella como autora desde una experiencia de lectura. Podríamos titular esta parte así: “cerca de la revolución”

### Uno

Lo primero que me gustaría traer acá es una cita. Una cita sobre padres e hijas:

“Han pasado diez años de la muerte de mi padre y su sombra aún deambula por todas partes: al caminar en las calles, al abrir un clóset, al subir la escalera, al mirar hacia el horizonte.

Una vez este padre tan presente me dijo:

—Uno logra ser uno mismo cuando los padres se mueren.

Qué mentira. No ha sido así en mi caso; ahora he tenido que hacerme cargo de su vida mucho más que cuando vivía.

No puedo liberarme de su cadena opresora. ¿Seré yo también un personaje de sus novelas?”.

La que habla –la que hablaba– es Pilar, Pilarcita, la hija de José Donoso, en la introducción de su libro autobiográfico llamado *Correr el tupido velo*. He querido traer esa cita hasta acá porque me ha parecido que entrega una primera pista sobre lo que me gustaría comenzar por plantear en esta difícil situación en que me han puesto –corrijo, esta difícil situación en la que yo mismo me he puesto–, al aceptar venir a presentar aquí el libro de Laurence Debray, que lleva por título *Hija de revolucionarios*.

Voy a tratar de salir lo más dignamente posible de este embrollo, con ayuda de Pilarcita.

Uno logra ser uno mismo cuando los padres se mueren, le decía el padre de Pilar a Pilar. Pero ya sabemos que eso no ocurrió con ella, porque pasaron cinco, siete, diez años tras la muerte del padre y Pilar seguía sin ser ella misma. Entonces se puso a trabajar en un libro sobre su padre escritor, libro que a fin de cuentas es un libro sobre ella, la hija, hija única como Laurence Debray, nuestra invitada aquí presente. Pilar Donoso comenzó a trabajar en un libro con el que pretendía ahuyentar el fantasma de su padre. Pero una vez escrito y publicado, el fantasma opresor del padre seguía donde mismo, como una sombra imperturbable, como alma en pena, más presente que nunca.

La primera pregunta que me gustaría plantear acá es precisamente esa: ¿Por qué los hijos escriben libros sobre los padres? Preguntar cuál es la motivación y funcionalidad de esos libros que son siempre libros de memoria. Y preguntar también si los libros que los hijos escriben sobre el padre o la madre no son acaso libros sobre los hijos que los escriben. Libros de pretexto. Libros engañosos, dictados por el subconsciente, en alianza con el ego, es decir, libros a cuatro manos; libros para eludir decir que a fin de cuentas los hijos quieren hablar sobre sí mismos, echándole la culpa a los padres de sus defectos y traumas y pesares, los padres, siempre los padres, que en la mayoría de los casos, cuando se escribe y publica sobre ellos, están bajo tierra qué rato y por tanto no pueden escuchar o leer lo que los hijos y las hijas han escrito sobre ellos. Menos

pueden defenderse y salir a decir *Eso no es cierto, qué va, no le hagan caso, no sabe lo que dice. Si yo les contara...*

Claro, siempre es más fácil hablar del padre muerto que del padre vivo, pero este no es precisamente el caso, pues el padre y la madre de Laurence Debray no están muertos, ni siquiera están jubilados. Y no son cualquier padre y madre.

Los padres de Laurence son la antropóloga venezolana Elizabeth Burgos y el filósofo y ex revolucionario francés Régis Debray, asesor de Fidel Castro y creador de la teoría del foquismo que desarrolló el Che Guevara y otros guerrilleros latinoamericanos que vinieron detrás de él, con los resultados ya conocidos. Los padres, decía, son dos celebridades de la izquierda latinoamericana que están buenas y sanas y viven entre libros, literalmente, nos cuenta Laurence. Los padres de Laurence –más él que ella– escriben y respiran libros, y cuando a ella le ha dado por escribir uno sobre ellos y ha dicho lo que ha dicho, no les ha caído nada bien a los padres, en particular a él, y se entiende, porque Laurence no lo deja en buen pie como padre ni como revolucionario, lo que ya es mucho decir.

Ya vamos a llegar a ese punto crucial.

Porque antes de seguir adelante y entrar en ese asunto tan espinudo y complicado, creo conveniente mencionar algunos otros libros sobre padres. Se me vienen a la cabeza otros tres, además del libro de Pilar Donoso.

Pienso en Karl Ove Knausgard, que escribió *La muerte del padre*, un libro sobre un muy mal padre –alcohólico, maltratador, autoritario, violento–, un mal padre incluso después de muerto, porque Knausgard tuvo que escribir sobre él para ahuyentarlo de su cabeza y de su vida, para enterrarlo de una vez por todas, si es que eso posible en casos extremos como el suyo.

Pienso también en Martín Sivak, que escribió *El salto de papá* para traer de regreso a la vida a un padre excéntrico, el banquero comunista Jorge Sivak; un padre al que el hijo, mediante un libro testimonial, pretende suspenderlo de ese mortal salto al vacío que dio en 1990 desde la ventana de un edificio del centro Buenos Aires, un relato para honrarlo con todos sus defectos y desvaríos, para honrarlo y reivindicarlo y darle un último beso de despedida, para decirle *Te perdono y te quiero, viejo, aunque hayas saltado*

*desde ese edificio siendo yo un adolescente*, para decirle todo eso y luego dejarlo que siga cayendo en su salto al vacío, como fue su voluntad.

Y pienso, por último, en Philip Roth, que escribió un libro sobre un padre que se apaga y degrada, sobre los últimos días de un padre al que lo alcanza la muerte y obliga al hijo invertir los roles, a transformarse en el padre de su padre, un libro para hacer más real la partida y convencerse y hasta descubrir al padre que tuvo, pero sobre todo, a fin de cuentas, para que el hijo escritor supiera lo que significa y pesa un padre. Por eso, me parece, el libro de Philip Roth se llama como se llama: *Patrimonio*. Tengo y soy lo que me dio y me enseñó mi padre, para bien y para mal.

Abro acá un paréntesis para consignar que mi padre murió hace pocos meses atrás, un padre de derecha, y aún hoy sigo preguntándome qué tipo de padre fue el que tuve, abro este paréntesis para advertir que el tema me toca y me hace preguntarme sobre él y sobre mí, sobre mis hijos, sobre los hijos que escriben libros sobre los padres, sobre los ajustes de cuentas, sobre el tipo de libro que merecería mi padre.

Volviendo a lo anterior, al pensar en libros de padres pienso únicamente en libros que se publicaron cuando los padres estaban muertos qué rato, padres buenos y padres malos, libros escritos por escritores afamados, de oficio, libros que tienen funcionalidades muy disímiles, si no opuestas; libros que, a diferencia de lo que ocurre con Laurence Debray, nos hablan de padres desconocidos y anónimos, padres muy distintos a los que tuvo ella.

Los padres de Laurence Debray fueron dos de las principales figuras de la fiebre revolucionaria que atravesó Latinoamérica por tres décadas, de la década de los sesenta a la de los ochenta; dos figuras que estuvieron cerca del poder, que convivieron y se sirvieron de él; que no sólo pensaron la revolución sino que la protagonizaron en terreno, dando el ejemplo, a riesgo de sus propias vidas, con altos costos para ambos, más para él que para ella, y sobre todo costos para la hija; dos figuras que, como buenos revolucionarios, vivieron una vida de conspiraciones y secretos que alcanzó a su propia intimidad y existencia, a su propia familia; figuras que suscribieron y cumplieron pactos de silencio, porque de eso dependía el éxito de las

operaciones y sus propias vidas, pactos llevados con rigor y disciplina de militante comunista, al punto de ocultarle a su propia hija el pasado que antecede a su existencia.

“Nunca entendí nada”, escribe Laurence Debray, a modo introductorio. “Nunca entendí nada, ni sobre su compromiso político, ni sobre su vida disoluta. Eran mis padres, mi entorno más íntimo, pero aún así, el más indescifrable. Eran –y siguen siendo- incomprensibles...”. “En los medios se hablaba de ellos –agrega poco más adelante-, los veía en la televisión, pero en casa nada revelaban y explicaban aún menos”.

Ese enigma, ese desconocimiento de su propia historia es, a fin de cuentas, la motivación esencial que declara Laurence Debray para escribir un libro sobre sus padres. Un libro en el que sus padres colaboraron poco, porque ya sabemos cómo son y cómo piensan, de modo tal que lo que la hija se vio obligada a hacer fue una suerte de biografía no autorizada de sus propios padres, con el agravante de que la hija, hija única, es sumamente crítica con todo lo que políticamente representaron y defendieron y combatieron sus padres, una hija que se reconoce “todo lo opuesto a ellos”, que ha cultivado “una familia estable, una existencia prudente, ordenada y organizada, lejos del poder y de la *intelligentsia*”.

Laurence, hija díscola y de gustos burgueses a ojos de sus padres, es una admiradora del Rey Juan Carlos I de España, al que le dedicó una biografía laudatoria; Laurence, una infiltrada en la familia, se sumerge en una investigación histórica y personal en la que se propone revelar los secretos y mitos familiares, partiendo por esa versión que dice que el padre, Regis Debray, habría sido quien delató al Che Guevara en Bolivia.

Dice la hija: “He escarbado para intentar comprender mejor el recorrido de mis padres, esos seres desgarrados y tan previsores como torpes. Para mostrarme más indulgente con ellos. Para asimilar su herencia simbólica”.

Eso dice Laurence Debray al poco de comenzar a correr ese tupido velo de su historia familiar, pero tengo la impresión de que ella ha escarbado en el pasado de los padres para desentrañar quién es ella, para reafirmarse, para ahuyentar sus propios fantasmas, tal como hizo Pilar Donoso, aunque para ello haya tenido que sepultar la imagen de sus padres. Tengo la impresión de que, al terminar de leer esta biografía

no autorizada de los padres, sabemos mucho de la hija, pero seguimos sabiendo poco de sus padres.

En ese sentido, el triunfo es de estos últimos.

## Dos

Importa poco que antes del primer tercio del libro Laurence Debray sentencie, con evidencia en mano, que no fue su padre quien delató al Che Guevara.

Importa poco también que el padre, de acuerdo con la hija, quede como una víctima de sí mismo, después de haber acompañado al Che Guevara a su gesta libertadora en Bolivia, una gesta que terminó con el Che muerto y el padre encerrado por cerca de tres años en una cárcel boliviana, objeto de campañas de apoyo orquestadas por un coro de afamados intelectuales, artistas y políticos de todo el mundo que pedían su liberación, porque Debray, el padre, fue un símbolo antes que un padre.

Incluso importa poco que la hija de Regis Debray considere que su padre y su madre hayan estado profundamente equivocados en su forma de pensar y de actuar, que cuestione que sus padres hayan sido partícipes y cómplices de ese régimen fundado en “la represión, la exclusión y el poder absolutos” que fue y sigue siendo el régimen de los Castro. Consignemos de paso que la hija no sólo piensa eso, lo que a estas alturas no debiera llamar a sorpresa tratándose de Cuba, sino que la hija juzga que el compromiso político y social de sus padres estuvo en parte empujado por una perversa seducción por la pólvora y las armas, como un fetiche irracional y desvariado, “una valorización de la muerte”, escribe ella; padres que, como líderes e intelectuales que guiaron a una generación, en palabras de la hija, “predican, dividen, esconden, conspiran, seguros de su superioridad”; padres que fomentaron lo que la hija llama “un mundo binario, en el que lo gris no cabía y los tibios eran denigrados”.

Finalmente, importa poco que sea la hija de uno de los principales constructores de la utopía marxista latinoamericana quien asevere que, aún en los años de la renovación y la medida política, cuando el padre devino en uno de los principales asesores de Francois Mitterrand, aún así la hija dice que sus padres siempre “estaban insatisfechos e inquietos”, padres que “nunca compartían el júbilo colectivo” y que “después de la guerrilla

armada” se lanzaron a “la guerrilla intelectual”, que se “resistieron a la época, a las celebraciones nacionales, a la felicidad”.

Lo que en definitiva importa en toda esta historia, a mi modesto parecer, es lo que ocurre con la llega al mundo de Laurence Debray, nacida en 1976 en París, tres años después de la muerte de Allende, escribe ella, “como el remanente de una historia épica, saldada por los muertos y los grandes momentos de esperanza, de fraternidad y de desilusión. Yo era como un regalo de despedida a la revolución”.

A partir de entonces, el juicio ya no es sólo político, sino íntimo y personal, una revisión a padres que no estaban hechos para ser padres, porque no les interesaba serlo, porque antes había cosas muchísimo más urgente que atender, como salvar al mundo. Con la llegada de Laurence, Elizabeth y Regis siguen juntos, pero viven en casas separadas, ocupados de sus asuntos, que no son precisamente los asuntos familiares.

Sobre su madre, escribe la hija: “Menuda idea tener una hija con un intelectual francés, tan inconstante, frívolo y tacaño, al que ni siquiera la mala experiencia de la cárcel había hecho madurar”. Sobre el padre, remata: “Mi padre jamás pondría los pies en una arenero para jugar. No tenía imaginación ni fantasía. Era un negado para la vida, incapaz de recuperar su parte de infancia. ¿Había tenido infancia?”.

“Mi padre”, dice luego, “arañó los misterios de la paternidad, sin concederle importancia alguna”. La importancia, al llegar la hija, dice la hija, siguió estando en los movimientos revolucionarios de Latinoamérica que palpitaban y sangraban en la región, lo importante para el padre estaba en la alta política, en sus libros, en sus escritos, en las tertulias intelectuales y las veladas con las mujeres que le hacían la corte, porque claro, el padre, dice la hija, era y sigue siendo un galán primermundista que le saca partido a su bigote, a su labia y su leyenda de galán revolucionario, siempre dispuesto a tomar un arma.

Y claro, así que no se puede ser buen padre de ninguna niña.

## Tres

Pero convengamos una cosa. Las celebridades suelen ser malos padres. Qué malos padres. A veces, los grandes intelectuales, los grandes

escritores, los grandes aristos, los grandes músicos y los grandes políticos son unos hijos de puta como padres y también como seres humanos. A las celebridades el mundo siempre les queda estrecho. Ahí tenemos el ejemplo de Svetlana, la hija de Stalin, hija única, quizás la única persona que le daba órdenes a su padre. Vivió huyendo permanentemente de la sombra de Stalin, en permanente rebelión, en oposición a él, como vivió la primogénita de Steve Jobs, que también publicó un libro en el que dio cuenta de un padre castigador, egoísta y perverso. Ese hombre pudo ser un ejemplo para el mundo, pero no para su hija.

Algunas veces, la vida de los hijos de las celebridades o los genios suelen estar marcadas por la tragedia, por la opacidad o por el remedo triste y limitado, muchas veces condenados a una existencia postergada y en segundo plano, si no extras.

No es fácil ser hija o hijo de una celebridad pública, nos recuerda Laurence Debray, que para graficarlo cita al discípulo de Rodin, que al dejar el taller de este para tomar vuelo propio, dijo:

“Nada crece a la sombra de los grandes árboles”.

#### Cuatro

Que no se me malinterprete. No quiero desmerecer las heridas y los traumas que la autora expone en su libro. Pero creo que, más que invitar a detenernos en la propia infancia de la autora, que por lo demás fue protegida y cuidada por los abuelos paternos y ese círculo de intelectuales y artistas que rodeaba a sus padres, el libro de Laurence Debray nos lleva a pensar en otros hijos, en esos miles o cientos de miles de hijos de padres revolucionarios que se lanzaron a la lucha armada en los años sesenta, setenta y ochenta. De eso conocemos bien en Chile: revolucionarios y luchadores sociales que estuvieron dispuestos a sacrificar a sus hijos para salvar al mundo, si es que no para salvar a Chile de una dictadura.

Hijos como Ricardo Palma Salamanca, el justiciero de nuestra transición a la democracia, hijo de padres y hermanas y primos comunistas, en cuya casa, en sus palabras, se almorzaba materialismo histórico y se cenaba materialismo dialéctico. Hijos que nacieron con un mandato justiciero, que cargaron con una herencia de frustraciones y que fueron llamados a tomarse revancha después del fracaso de sus padres por

conquistar el socialismo. Hijos como los que retrata *El edificio de los chilenos*, el documental de Macarena Aguiló, la hija del jefe militar del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, el MIR, que vivió en un edificio cubano en que quedaron los hijos de guerrilleros chilenos, a cargo de un tutor o padre postizo, mientras los padres sanguíneos se iban a liberar a Chile de la dictadura de Pinochet, padres jovencísimos, que aún diez años después del fracaso del Che Guevara en Bolivia estaban convencidos de que era posible sembrar focos guerrilleros en una cordillera del sur chileno, porque así había comenzado la revolución cubana, con un puñado de hombres, porque claro, siempre era un puñado de hombres; padres que siguieron el camino trazado por Regis Debray y que murieron exterminados cruel y fácilmente, porque estaban infiltrados, porque la idea era descabellada, porque en Chile, definitivamente, los campesinos no estaban por apoyar una revolución.

Y están los hijos de esos padres comunistas chilenos, que tras el fracaso de gobierno socialista de Salvador Allende, consintieron que sus hijos ingresaran como aspirantes a oficiales de las Fuerzas Armadas Revolucionarias Cubanas, hijos que recién habían aprendido a afeitarse, que creían que era su deber vengar a sus padres, que una vez egresados de la academia militar se foguaron en Centroamérica antes de pasar clandestinos para enfrentar al tirano en Chile. Hijos como Raúl Pellegrin, como Roberto Nordenflycht, como José Valenzuela Levi, tantos hijos sacrificados por una causa digna y valerosa, pero que a fin de cuenta no fue más derrota. La gran victoria de esa generación fue salir vivos, y luego, de construir una vida, de tener el respeto y el cariño de los hijos.

De eso, a fin de cuentas, trata el libro de Laurence Debray. De lo que dejó el sueño de la revolución y, de paso, también, la dictadura; de la herencia, del patrimonio, de lo que sobrevive de ese pasado delirante y a la vez épico.

**JCP:** ¿cómo se tomaban estos padres este libro? Porque a mí no me gustaría nada que mi hija escribiera un libro y contara todas esas cosas de mí, aunque tuviera razón. Creo que ese es un tema que debe haber sido difícil y que tiene una motivación para hacerlo.

**Laurence Debray (LD):** Sí. Tenemos un modo de comunicación un poco particular en

la familia, nos comunicamos a través de libros y eso toma tiempo. Mi padre escribió un libro que se llama *La República francesa explicada a mi hija* y le contesté escribiendo esa biografía sobre el rey de España. Yo no hice ese libro sin la autorización de ellos. Incluso, no lo quise hacer contra ellos. Me parecía más leal primero escribirlo estando ellos vivos pudiendo leerme. Ellos ya sabían que intentaba romper el silencio. Tú hablaste de romper el silencio del pacto del Partido Comunista, ese silencio que estaba en mi familia, que ellos nunca contestaban a mis preguntas. Sabían que estaba haciendo una investigación y sabían que lo tenía que hacer de un modo un poco raro, porque ellos no contestaban a mis preguntas. Fue difícil para ellos leerme. Les hice leer el manuscrito varios meses antes que se publicara, incluso ellos me pidieron quitar ciertas cosas, lo que hice, porque, una vez más, no era un libro contra ellos, primero era un libro para mí, que me sirvió de terapia, pero también pensaba que con ese libro iba a poder establecer un diálogo con ellos. Dices que es un ajuste de cuentas, yo no lo quise hacer así, claro, hay críticas, pero también hay un cuestionamiento de una época, un análisis de lo que les había pasado primero, para entender mi herencia. Entonces, me imagino, yo sé que es muy difícil, sé que, si a lo mejor mis hijos van a escribir un libro sobre mí, lo voy a pasar mal, pero también es un tema generacional, la generación siguiente creo que tiene derecho a desmitificar ciertas cosas, a intentar entender el pasado de sus padres. Todavía les hablo, todavía me hablan y creo que al final, como el libro tuvo mucho éxito en Francia, eso como que ayudó. Hay una forma en francés que es: “hacer tragar la píldora”. Ese éxito les ayudó a tragar esta píldora que es este libro.

**JPC:** Entre las muchas cosas que cuenta este libro, también habla de la relación particular, excepcional, que tenían tus padres, porque es un amor muy atípico y ambiguo también. Hay algo que mezcla progresismo de izquierda más de los 90', donde hay mayor sinceridad en las relaciones, pero también bastante de esa patriarcalidad y ese conservadurismo de la izquierda tradicional de los años 60', donde hay una figura masculina que tiene derecho, que pareciera ser distintos a los que suele tener la mujer. Tus padres no vivían juntos, pero seguían manteniendo una relación. Ahí hay algo que tu trabajas, pero me parece que, yo no sé si tiene que ver con las

cosas que te exigieron sacar o no, o que te pidieron sacar tú padre o tú madre, respecto a la relación que tenían ellos, este trato.

**LD:** No. Había escrito varios detalles sobre la tortura que sufrió mi padre en la cárcel, por ejemplo, y él me pidió quitar eso porque, primero, era algo muy íntimo, no quiso hablar de eso nunca y porque me dijo que él vivió, como mucha gente murieron, y le parece algo poco interesante saber algo que él había sufrido en la cárcel mientras que sus compañeros habían sufrido mucho más. Es verdad que intenté entender la relación entre mis padres, que es una relación de amor mezclada con política, mezclada con desilusiones. Mi padre entra en ese rollo gracias a mi madre en Venezuela, es un francés de 20 y pico de años, filósofo, que quiere entrevistar a guerrilleros, pero ni habla español, ni sabe con quién hablar. Mi madre le abre las puertas de ese mundo. Pero luego, claro, mientras él pasa cuatro años encerrado en la cárcel, mientras mi madre evoluciona intelectualmente, políticamente, él se queda un poco suspendido. Esa es la impresión que tengo.

Algo que nunca entendí, mi madre se casa con él en la cárcel y en ese momento está condenado a 30 años de cárcel. Yo no sé si me casaría con un hombre condenado a 30 años de cárcel. Me parece algo insólito. A lo mejor eso era lo romántico en aquella época, no lo sé. Yo hablo desde mi generación, desde mi punto de vista, tuve una infancia, como tú lo dijiste, muy protegida. No he sufrido como ellos y, además, conozco el final de la historia, de esa gran epopeya política. Llegué también a una Francia desacomplejada, después del mayo del 68', ya las mujeres se han liberado también, las relaciones sociales han cambiado. Entonces, cuando ya se reintegran a Francia, tienen cada uno esa independencia que viven cada uno en su departamento, siguen casados, pero cada uno con sus vidas. Creo que también la política impactó esa relación de amor, fue el factor que destruyó esa relación y no consiguieron tener una familia a pesar de haberlo intentado. Lo que quisiera subrayar es que mi madre es una de las pocas heroínas “revolucionaria” de esa época. Había muy pocas mujeres en esa época que eran valientes y mi padre tuvo que lidiar con esa mujer fuerte, con carácter fuerte, que incluso discutía con Fidel Castro, que ella nunca estaba de acuerdo con nada y no tenía miedo a nada. Pero también mi abuela, la madre de mi padre, estaba

metida en política en una época donde había pocas mujeres en Francia metidas en política, porque la mujer tiene derecho a voto gracias a De Gaulle luego de la Segunda Guerra Mundial. Mi padre, entonces, tenía que lidiar con esas dos figuras femeninas. No sé cómo lo vivió, pero yo sentí que era difícil para él.

**JCP:** Hay una de las cosas maravillosas, sabrosas, que aparecen en este libro, esa relación con el modo en que la autora desarrolla una personalidad, una manera de ser, una manera de pensar, en el contexto de padres y un entorno muy politizado y muy vinculado a la izquierda renovada o no. Pero resulta que Laurence, por una suerte de posición, extraña posición biológica, toma un camino que es distinto y que llega a los 10 años a poner en tu pieza una foto del rey de España en este contexto. Cosa que es muy provocativa, que debe haber sido muy difícil para ti, para tus padres, ese choque de fuerzas. Me hizo recordar una película de Woody Allen que aquí es conocida por *Todos dicen te quiero*. Es un musical, donde trata de una familia que son todos demócratas, excepto uno, el hijo, que es republicano, y que para ellos es fatal, y que es motivo de discusiones familiares de los almuerzos de los días domingos, siempre es el que lleva la contra. Un día descubren que este hijo republicano tiene un tumor y hay que operarlo de urgencia, lo operan y cuando despierta queda bien y queda demócrata, se le quita lo republicano. Esa perturbación es atribuida a un tumor. No quiero proyectar nada... (risas), pero imagino que debe haber sido difícil para ti como para tus padres: ¿cómo te explicas eso?

**LD:** Es un fallo genético, es la única manera en la que me explico eso. Lo que trato de explicar es que viví un mundo de maniqueísmo. Cuento en mi libro que a los 10 años mis padres que me veían un poco tibia en la política, me mandaron un mes a un campamento de pioneros en Cuba y al otro mes a un campamento de hijas de/ hijos de estrellas de cine en California y luego regresando tenía que escoger bando, si era Cuba o Estados Unidos. Yo regresé y les dije: "ninguno de los dos, yo quiero quedarme en Europa y que me dejen en paz con esa cosa política". Yo no soy de derecha, pero yo vi el lado trágico de la política, lo vi a través de ellos. ¿Por qué pongo la foto del rey de España? Porque es una historia que acaba bien, no hay sangre, no hay muerte.

**JCP:** Excepto lo de los elefantes.

**LD:** Pero eso no se sabía, eso no lo sabía yo. Igual eso me hubiera traumatizado, pero en esa época era el que evitó una segunda guerra civil a España, que impidió un golpe de Estado de España, que se llevaba muy bien con los socialistas españoles, que había democratizado el país y era guapo y simpático, para mí lo tenía todo, no había tragedia. Mi padre quita el cuadro del rey de España y pone una foto de Mitterrand. Para mí fue muy violento porque no respetaba a mis héroes. Lo que quiero decir es que me alejé de las ideologías políticas, no es que tuve un rechazo a la política, que sea de izquierda o de derecha, yo no quiero meter mi felicidad, mi destino y mi familia en manos de la política.

**JCP:** Rodrigo, ¿no sé si será oportuno dar la palabra al público?

**Rodrigo Rojas (RR):** No sólo es oportuno, es necesario. Quiero que sepan que aquí hay un micrófono abierto para que puedan participar. Mientras se animan me gustaría hacer a mí la primera pregunta. Ya que Juan Cristóbal tocó el tema de la diferencia política, muy gracioso que se manifestara de esa manera a los 10 años y lo señalaron como un factor genético, biológico, me imagino que en chiste. Me gustaría a mí volver al cuerpo, porque en el libro, justamente, en un capítulo que se inicia en el año 73', 76', que habla de cómo van huyendo los revolucionarios, tanto de la dictadura en Chile, o en el 76' la dictadura en Argentina. Tú dices haber heredado un miedo a los militares, que todo uniforme te hacía sentir insegura y tú te preguntabas si es que acaso eran personas que te iban a dañar a ti, te iban a apresar, incluso a torturarte. A mí me volvió justamente la pregunta sobre las herencias, cómo uno puede heredar temores y, a su vez, tener independencia en las ideas. Supuestamente los temores son mucho más profundos, quizás más determinantes: ¿cómo se garantizó esta libertad de pensamiento en tu caso? ¿Fue la presencia de esta figura Jeanine, esta abuela?

**LD:** Totalmente. Mira, hay una herencia de lo que tus padres tratan de transmitirte y de lo que no te transmiten y a la vez te construyes con eso. Ellos me transmitieron a través de los cuentos de todos los exiliados que pasaban por la casa, y quiero subrayar que en esa época la izquierda francesa, el partido socialista francés, gracias en parte a mis padres, ayudaron muchísimo y acogieron varios exiliados latinoamericanos, vivían

la causa como si fuera de ellos en una manera muy personal, eso cambió. Ese miedo de las fuerzas armadas y de un uniforme se quedó en mí muy profundamente, a pesar que las fuerzas armadas francesas son democráticas, pero incluso cuando había un policía que ayudaba a los niños a cruzar la calle me daba mucho miedo pasar por ahí delante de ese señor. Me sirvió, porque cuando conocí a Chávez, un poco por casualidad en Venezuela lo entrevisté cuando hacía su campaña electoral, en seguida dije: “pero es un militar, ha hecho además un golpe de Estado, ahí hay que tener cuidado”. Pero claro, como dijiste de manera muy justa, yo tuve el ejemplo de mis abuelos paternos que me dieron esa estructura familiar y ellos habían salido de la Segunda Guerra Mundial, después de una resistencia difícil y querían aprovecharse de la vida, querían gozar de la vida. Mis padres no gozaban de la vida, mis padres estaban con esa misión que les impedía gozar de la vida porque estaban con esa obsesión de tener un impacto sobre la historia. Pero me transmitieron una libertad, la libertad de poder pensar como yo quería pensar, de poder escribir ese libro, me dieron ese valor, incluso me dieron ese adoptar otros padres, que ellos, que fueron figuras importantes en mi vida, me dieron al final la libertad de construirme como yo quise, incluso contra ellos. Es por ello que también en ese libro les rindo homenaje de haberme construido así. No creo que piensen que me quejo de primera página al final, también les rindo un homenaje a ese un compromiso, a esa manera de no ser padres normales, porque gracias a ellos es que salió ese libro.

**JCP:** Entre los muchos chilenos que aparecen y desfilan en este libro está el nombre de Max Marambio, que tú cuentas acá que siendo más o menos adolescente, te mandan a Cuba y le confían a Max Marambio una cantidad importante...

**LD:** Tenía 10 años.

**JCP:** 10 años, preadolescente. Le confían a Max Marambio una cantidad importante de dólares, tú hablas de cientos de dólares, hablas de Max Marambio como un chileno reclutado por el régimen cubano, para ejecutar todo tipo de trapicheos, un poco más adelante dices que: “espero que algún día sienta remordimiento y me devuelva el dinero con los intereses acumulados durante 30 años”. Yo no sé si está presente en este momento Max Marambio, ¿no

ha venido acá a escuchar? Me gustaría escuchar más de eso.

**LD:** Mis padres me llevan al aeropuerto prometiéndome que iba a pasar unas vacaciones maravillosas en Cuba, en la playa. Entonces yo llego con mis faldas de parisina y no sabía en realidad lo que me esperaba, que era un campamento de pioneros con entrenamiento militar. Se cruzan con Max Marambio en el aeropuerto de París, me acuerdo que llevaba una maleta Louis Vuitton, eso me marcó mucho, y se abrazan y amigos: “mira mi hija se va sola a Cuba, te dejo un par de dólares para que ella pueda sobrevivir”. Me iba dos meses y en esa época casi todo estaba dolarizado. Max Marambio, saliendo del aeropuerto, pues se va y no me da los dólares, me quedo sin un duro en Cuba a los 10 años. Hace parte de la desenvoltura del personaje, que por cierto era muy simpático, a lo mejor lo es todavía, pero era una pequeña broma sobre el hecho de que hay gente que se aprovecharon de la revolución y otros no.

**(Pregunta del público):** Tu mamá es venezolana, y entrevistaste a Chávez en una oportunidad, en el 98'. ¿Cómo vez justo hoy día, un día clave por lo demás, la situación de Venezuela?

**LD:** Venezuela para mí es un dolor inmenso. Yo tengo mi corazón en Venezuela, tengo mi familia en Venezuela, supe gracias a mi madre, que vio venir a los castristas, inmediatamente supe que eso no iba a ser un plan muy positivo para Venezuela. Hay que reconocer que Venezuela estaba en una crisis, eso puede chocar un poco, pero Chávez no llegó por nada, llegó porque el país tenía problemas graves. Hoy en día es el Titanic Venezuela. Estuve hace dos meses, después de 10 años de ausencia, porque es muy difícil para mí ir, no tengo el pasaporte venezolano, el mío está vencido y no me dieron uno nuevo, etc. No sé qué va a pasar hoy, pero es un día importante para Venezuela, espero que no haya muchos muertos, ya hubo bastante. Lo que quiero decir es que el cotidiano ahí es muy humillante, todo es humillante en Venezuela hoy en día y nunca pensé ver a mi país derrumbarse, pensé que claro, había problemas, pero era una estructura, había un Estado, había carreteras, no sé. Me traumatizó bastante, no soy la única, de ver a un país donde no hay Estado, donde ni siquiera hay Estado de derecho, donde ya la sola cosa de abrir el grifo no hay agua, de no haber internet o electricidad y de correr un peligro muy

grande de no poder hablar de política en realidad. La gente en Venezuela tiene miedo y sólo quiere comer. Es un inmenso dolor, pero espero ver hoy la luz al final del túnel, pero está todavía muy confuso, incluso, no sé si los venezolanos aprendieron de todo el dolor que han pasado. A veces hay una gran inmadurez política y es un reproche que les hago muchas veces de haber sido tan ingenuos. En fin, espero que esta noche sea más positiva para mí y para Venezuela.

**Cecilia García-Huidobro (CGH):** No he terminado de leer *Hija de Revolucionarios*, pero quisiera decir, de todas maneras, que ha sido un libro que realmente me ha impactado muchísimo, el tono que tiene, la distancia en que te mueves en relación a la forma de dar el testimonio, en fin, realmente me parece para mí una de mis lecturas importantes. Quería preguntarte, con esta vida compleja que te tocó, sobre todo esta infancia, ¿qué papel ha tenido para ti el sentido del humor? Tengo esa impresión, pero quería que tú lo comentaras, me da la impresión de que es parte muy constitutiva tuya.

**LD:** Sí, tiene razón. A lo mejor heredé eso de mis abuelos. Los comunistas y los revolucionarios no tenían el sentido del humor para nada. Entonces, yo casi por oposición, o para salvarme, empecé a tener ese sentido del humor, esa distancia con el drama, porque es muy difícil sobrevivir a estos dramas, ustedes lo vivieron aquí, yo lo viví porque me lo han transmitido, no lo viví yo personalmente, pero el sentido del humor yo creo que me salvó y lo heredé de mis abuelos paternos y yo creo que siempre hay que guardarlo porque eso te da una distancia con los acontecimientos, te salva. Pero los dictadores no tienen sentido del humor, lo comunizan los revolucionarios. Yo creo que hoy en día Maduro no tiene ningún sentido del humor y Guaidó sí lo tiene mucho. Gracias, me emociona mucho lo que dijo sobre mi libro.

**RR:** Tú hablaste de forma muy tierna cuando dijiste “mi país” refiriéndote a Venezuela, y me pregunto, no solamente con ese afecto, sino también en tú castellano, podemos escuchar claramente esos rastros de Venezuela. La traducción de tu libro al español: ¿tuviste oportunidad de revisarla y preocuparte de que ese venezolano esté en esa lengua?

**LD:** No. Es una pena. Anagrama lo compró muy rápido mi libro y lo tradujeron en seguida y no tuve oportunidad de trabajar con el

traductor y me quejé mucho porque me hubiera encantado hacerlo. Pero los españoles, además, catalanes, son muy cerrados, no pude negociar.

**RR:** Este libro recibió el año 2018 un premio al mejor libro político del país y ese apellido es importante, porque es una autobiografía, es la memoria de una hija, pero se instala dentro de un lenguaje político. ¿Cómo funciona este libro, por ejemplo, actualmente, con las tensiones que hay ahora en Francia, con los reclamos que existen ahora?

**LD:** Sí, tuve 3 premios y me ilusionó muchísimo. Mi libro llegó con la llegada al poder de Macron. Macron echó un poco la generación de mis padres del poder. Es una nueva generación que llegó al poder. Es una pequeña revolución porque estaban muy amarrados al poder y no pensaban en irse, no querían retirarse. Entonces, hubo un cambio de generación. Mi libro llegó en ese momento y creo que acompañó ese cambio, pero mi generación, la generación de Macron, podemos hacer política de manera diferente. No es un partido político, porque los partidos políticos franceses se derrumbaron frente a ese movimiento de Macron. Yo creo que ya hubo ese cambio generacional y esa nueva visión de hacer política. Cuando mi libro salió tuvo ecos en lo que estaba pasando también en Francia. Tuve enfrentamientos con la izquierda más radical, que no tienen sentido del humor y que no les gusta mucho que uno pueda desmitificar a los mitos, o que pueden tener una visión un poco más crítica de esos combates. El tema fue Venezuela, porque le intento decir en el libro que esa incierta izquierda francesa puede apoyar a Chávez, puede apoyar a Fidel Castro, pero no viven ahí las consecuencias de esas revoluciones. Ellos son diputados o senadores, viven muy bien y claro, desde París es muy fácil hacer la moral y decirles, tienes que ser y aplicar ese socialismo del siglo XXI, pero no pasan por el hambre, no tienen la libreta, etc. Eso para mí es muy doloroso, porque yo tengo mi familia ahí, sé lo que pasa ahí, voy ahí, y tener a gente que cuando van están en viajes oficiales y no ven la realidad y además tienen esa arrogancia de hablar para el pueblo, al nombre del pueblo, me parecía algo que había que denunciar.



# Vega

## Narrar con el color Félix Vega

Conversación con  
Álvaro Bisama

**Álvaro Bisama:** No sé cómo se puede presentar a un artista como Félix Vega, pero voy a tratar de buscar una manera. Lo primero es admitir que Félix Vega es uno de los autores de historietas más importantes del país y, además, también creo que es uno de los pocos autores de historieta que establecen un lazo no solo entre pasado y presente sino que específicamente con lo perdido. Félix Vega es hijo de dos artistas, Oscar Vega y Ana María Encina. Su padre es uno de los fundadores y dibujantes de la revista *Mampato*. Félix tiene esa herencia, un telón de fondo familiar que pertenece a la vieja industria de la historieta que el golpe militar mató o, más bien, extinguió, sin embargo al mismo tiempo, aunque fuera muy joven en la dictadura, hacia el final, en la década del 90, a sus 18 años ya trabajaba en revistas como *Esteroide*.

**Félix Vega:** Estoy feliz de estar acá. Contestando, la portada de *Esteroide*, 1987 yo tenía 16 años. Recuerdo que cuando llevé esta portada a la editorial conocí a Gonzalo Martínez que también llevaba él material para publicar.

**AB:** Era mucho más anciano, debió tener 20 y tantos. Félix estuvo en ese momento, empezó a dibujar una serie que se llamó *Juan Buscamares*, que empezó a publicar el '96 y terminó el 2003. Esa serie se empezó a publicar en España y se publicó en Francia, Félix dejó Chile. Tuviste un largo periplo en España y luego entiendo en Francia, y entremedio terminaste *Juan Buscamares*, hiciste una cantidad importante de cómics, ilustración comercial en cierto modo. Luego, el 2010 publicó los álbumes *Duam* que se acaba de publicar en español, y el 2017 *Vinland* que es una adaptación de los mitos nórdicos. Lo que me parece interesante, es que en ese desplazamiento hay una cantidad importante de lugares, publicaciones, y perspectivas que Félix aborda, pero con una obra que nunca ha dejado de ser fiel a sí misma. Por ejemplo, es identificable gracias al peso que le otorga al sincretismo cultural, religioso, mitológico, acercando folclor a la ciencia ficción, a lo fantástico. Los trabajos de Félix se han publicado en revistas como *Heavy Metal*, que es una de las revistas más importantes de fantasía y ciencia ficción en Estados Unidos, pero al mismo tiempo su trabajo está en el Museo de Historia Natural.

Quizás sea más sensato empezar por lo doméstico. Por ejemplo, lo hemos discutido varias veces, ¿cómo es la relación con tus padres artistas? Tiene que ver con tu obra, pensando en que tu padre era dibujante de historieta en un mundo donde era una profesión que no era tan extraña, existía y también, pensando, justamente en que cuando partiste dibujando a *Juan Buscamares*, tu papá participó coloreándolo. Más tarde tú terminas en la obra de tu padre, en la reedición de los primeros comics de él de *Mampato*. Entonces, ¿qué significa ese lazo familiar en tu construcción como artista, en tu construcción como narrador?

**FV:** Esto es extraño. Voy a intentar abordar una respuesta simple, sin enredos. Para eso necesito que tengan en mente la portada número uno de la revista *Mampato* con una ilustración de Eduardo Armstrong, en ella se ve un mamut, pero el personaje del muñequito de *Mampato*, que es la primera vez que aparece esta figura, corresponde a un dibujo de mi papá, Oscar Vega, posteriormente lo retoma Themo Lobos. Entonces, no solamente yo tenía la suerte de ver a mi papá y a sus colegas que llegaban a la casa, trabajaban, yo me asomaba al tablero de dibujo

y veía cómo hacían magia para mí y, de hecho, era tanta la emoción cuando los veía dibujando, y le pedía a mi papá, no sé, “dibújame un tiburón martillo”, y me daban ataques de risa de nervios cuando lo veía dibujar, porque era como contemplar actos mágicos para mí. Estoy hablando de menos de 5 años. Además de las revistas, de todo esto, estaba el original de esta ilustración, que Eduardo Armstrong se lo había regalado a mi papá. Mi papá posteriormente, antes de morir, se lo devolvió a los hijos de Armstrong. Yo tenía, no recuerdo si en el dormitorio o en el living, estaba esta ilustración, y yo la miraba, la miraba, la miré durante miles de horas a lo largo de mi infancia, estudiando cómo la había realizado. Es una ilustración basada en otra ilustración de un artista que se llama Denek Buria, que la había hecho al óleo, y Armstrong la hizo en acuarela, en una técnica que se llama dry brush que es pincel al seco, consiste en ir haciendo miles de pequeñas pinceladas con pincel pequeño y diferentes colores, a modo de veladura, lo que va dando una textura, y van dando como la materialidad de lo que se representa, el pelo, la nieve, los árboles del fondo, todo eso, entonces, eso estuve estudiándolo toda mi infancia, al mismo tiempo disfrutando de las historietas de *Mampato* y de las otras historias que venían en la revista, como por ejemplo, Bernad Prince, que era dibujada por Hermann, y que ese tipo de cosas, como dicen ahora, me voló la cabeza, y yo decía: “qué ganas algún día de poder hacer algo como una historieta, pero con el estilo en que ilustra Armstrong, algún día he de hacer una historieta ilustrada en ese estilo”, pero era como imposible en esa época, primero técnicamente, no se podía por tiempo, no existía nadie tan demencial como para embarcarse en ese proyecto. Al mismo tiempo que mi papá me iba enseñando todo esto, partió ese *Mampato* que él dibujó por primera vez por encargo de Armstrong cuando él tenía 23 años. Lo dejó después mucho tiempo de lado, y yo lo rescaté ahora. Diego Gonzales, editor de Planeta, se confabuló con Francisco Ortega y Gonzalo Martínez y me obligaron a hacer una compilación.

**AB:** Pero esto, ¿a partir de los originales?

**FV:** No, no estaban los trabajos originales. Mi papá era una persona que regalaba los originales por ejemplo a los sobrinos o a los amiguitos míos con los que jugaba. He sabido historias horribles de originales descubiertos, por ejemplo, uno

descubierto bajo un ratón muerto que había contaminado el original de una manera inenarrable. Lo importante es que mi papá siguió después evolucionando hasta por ejemplo un retrato en acuarela de su nieta, mi hija, del año 2005.

Sí, y esa es técnica que me transmitió. Aunque él un poco tímido en el color, siempre lo fue, mi mamá no tanto. Ella pintaba al óleo con espátula y no tenía problemas de timidez con el color. Ella me enseñó la otra parte, la gestualidad, que mi papá luego la consiguió con los años, esto de castigar el papel, el dripping, lo gestual, empezar a funcionar ya con el cuerpo como parte, no solamente la racionalidad en la mano, sino que ya el brazo, el antebrazo, y todo el peso del cuerpo. Esto fue cuajando al mismo tiempo en que yo me sumergía en la enciclopedia, luego, todavía un niño, me llevan al Museo de Historia Natural y ahí yo exploté. Vi el esqueleto de la ballena, que no estaba montado como está ahora, cuando aún no se sabía qué especie es, todo un debate.

**AB:** Tú tienes buena onda con la gente del museo ahora, son como amigos.

**FV:** Tuve el honor de que adquirieran unas piezas de *Juan Buscamares*, unas piezas originales, no para la colección de la biblioteca, sino que para la colección del museo. Una cosa que ya yo me puedo morir tranquilo. Vi esta ballena, vi el niño del cerro El plomo, y eso me llevó a publicar. Mi primera historia no fue esa portada, mi primera publicación no fue *Asteroide*, fue esta, 1976 yo tenía 5 años, y es una historia que se llama *Arbas*. Es la página de *Mampato* que se llamaba “nuestra página”, en que los niños enviaban sus colaboraciones

-te mandaban después libros de regalo y juguetes a los niños cuando colaboraban en esto- además de publicar. Entonces, es un guion de un niño de 5 años, ahí empieza y ahí termina, ven que no pasan muchas cosas, hasta una falta de ortografía. Aparecen particularidades, por ejemplo, yo obligué a mi papá a los 5 años a que me llevara a ver la película *tiburón*. Me decía: “No, no puedes, no es para niños, no te dejan entrar”, al final sobornó al tipo de la linterna, por supuesto que después tuve muchas pesadillas, pero feliz. A mí me gusta tener pesadillas porque de ahí surgen ideas para historias. Quedé influenciado con *Tiburón* y con *Moby Dick*, y cuando vi *Moby Dick*, la versión de John Houston, primero mi papá me lo había contado como cuento, que yo no me podía dormir, 3, 4 años,

entonces se le ocurre contarme *Moby Dick*, y después veo la película de Houston, el *Tiburón* de Spielberg, y empiezo a hacer estas cosas.

**AB:** Son imágenes que nunca has podido abandonar.

**FV:** Son como tatuajes mentales. Aparece *Moby Dick* en esta historia. Yo lo pinté amarillo pálido, yo lo veía amarillento a *Moby Dick*, no lo veía blanco. Lo veía ya como un poco viejo y descompuesto, pero para mí era un superhéroe de los cetáceos, porque en el fondo combatía a los barcos balleneros, los hundía, porque estaba defendiendo a su especie. De hecho, cuando vi *Tiburón*, después mi sueño era aterrador, pero yo era el tiburón, porque esta imagen te la mostraba Spielberg, se le echaba a perder el muñeco, Bruce, le puso Bruce por el nombre de su abogado al muñeco. Se le descomponía, ¿qué solución se le ocurrió? Hacer un point of view, la cámara va a ser la vista del tiburón, entonces mostraba a la gente nadando, los pies, y que la cámara se acercaba con la música de John Williams que fue el mejor tema que hizo. Yo en mi mente era el tiburón, y sufría porque tenía que alimentarme de personas. *Moby Dick* era un superhéroe. Había todo un tema con los monstruos que me sigue hasta el día de hoy en los libros.

**AB:** En ese sentido, cuando empieza a aparecer *Juan Buscamares* en los 90' es como que todas estas cuestiones decantaran ahí. Estamos viendo la imagen del barco varado que...

**FV:** Ojo, no es un barco varado, es una casa con forma de barco. Esto era un restaurant que construyeron hace más de 100 años en Pichilemu, y que lo hicieron arriba de un peñón, es de cemento, y era un restaurant de la aristocracia de esa época, porque estaba el casino, todo esto de la familia Ross, y era como que no había nada, era un paisaje como de Cumbres Borrascosas, con estos elementos, en esa época, y ahora está muy poblado, muy bonito.

**AB:** ¿Mónica y tú viven en Pichilemu?

**FV:** Ahora sí, un tiempo en Pichilemu y otro en Santiago. Yo iba a Pichilemu desde el año 77'. Esto estaba abandonado, ahora ya lo restauraron, no se ve como en la foto, jugábamos ahí, sé historias de otras gentes que han carreteado también, pero nosotros jugábamos ahí cuando niños. Entonces quedó esta imagen que después volvió a mi cabeza cuando vi Fitzcarraldo, la película de Herzog que lleva un barco para cruzar una montaña. Este retrato, me pintó mi

papá hace muchos años justamente con el barco detrás, y él le puso el título de *Buscamares*. Esta es otra gracia que tuve en los 90', antes de irme a Barcelona me fui un tiempo a Argentina y logré publicar en la revista Fierro.

**AB:** Para los que no saben, Fierro es la gran revista de historietas de Argentina en la década de los 80' y 90'. Todos los clásicos de los 80' y 90' se publicaron en Fierro. Me parece increíble.

**FV:** Yo quería ser ilustrador científico, y quería ser ilustrador de enciclopedia o de museo. Justamente me dedicaba a recoger huesos, pájaros muertos, a veces, por ejemplo, iba con mi abuelo a ayudarlo a los pescadores a sacar el bote, que en la madrugada volvían con la pesca, en Pichilemu, y nos regalaban los tiburones pequeños porque no se los comía nadie. Yo me los llevaba para la casa, a veces venían unos vivos y los devolvían, de hecho, cuando niño ya sabía distinguir cuando un tiburón era hembra o macho, porque los tiburones tienen los testículos fuera del cuerpo, a diferencia del resto de los otros peces. Entonces, los tiburones machos tienen los testículos que son muy largos en las aletas ventrales, los devolvía, pero los que estaban muertos los diseccionaba, los abría, los embalsamaba, todo eso, les tomaba fotos.

**AB:** ¿Cómo llegaste a *Buscamares*?

**FV:** Estas experiencias y fantasías plasmadas en dibujos me llevaron a *Juan Buscamares*, con el Niño del cerro El Plomo que me impactó en el museo, el esqueleto de la ballena, una ida a ver el musical del Principito, esa donde salía Gene Wilder, que salía de zorro, pero no disfrazado y me dio mucho miedo. Tiburón la vi entera a los 5 años, pero El Principito me dio mucho miedo, me llevó mi abuela, y tuvimos que salir del cine.

**AB:** A mi Gene Wilder me sigue dando miedo.

**FV:** Yo tenía estas pesadillas que me gustan mucho, por ejemplo, un esqueleto de ballena en medio de un desierto, o una ballena viva en medio de un desierto. Esas imágenes las fui dibujando, hasta hacer una colección de imágenes proveniente de los sueños, pesadillas. Después empezaron a tener una línea argumental y, en base a esos recuerdos, desarrollé un argumento post apocalíptico en cuatro partes; es que tengo una obsesión con las tetralogías y los dípticos, no hago trilogías.

**AB:** Hace unas semanas tuvimos una larga discusión sobre las trilogías y la simetría, que tu no soportas la asimetría.

**FV:** A menos que la trilogía tenga, no sé, el centro sea como un tronco, pero me gustan los dípticos a la tetralogía. Quizás hacer una tetralogía con los cuatro elementos: aire, agua, tierra y fuego.

**AB:** ¿Cuánto te demoraste en esto?

**FV:** En el primer libro recuerdo, por ejemplo la versión que salió en Chile en blanco y negro, publicado por Javier Ferrera, el editor de Revista Bandido, donde ya trabajaba yo, lo empecé a dibujar el año 93' y después me puse a hacer otras cosas, publicidad, me gané una beca, fui a Barcelona, volví, y lo terminé el año 96'. Como yo ya trabajaba para España, les envié el libro en blanco y negro, el editor era Norma Editorial de España...

**AB:** Para ese tiempo Norma era estar en la liga sumamente grande, era la gran editorial de historietas españolas, hasta el día de hoy, una de las grandes.

**FV:** Yo era muy joven, por esa época nos conocimos, y no tenía mucha conciencia, no tenía mucho pudor en ir y presentar las cosas, también creo, por una especie de formación profesional que me permitió ver trabajar a mi papá y sus colegas. Tenía la suerte de que lo quisieran publicar en varios países, por ejemplo, la versión en italiano, que es La balada del agua, los italianos le pusieron La balada de, se llamaba el Agua no más, porque a ellos les recordó Corte Maltés, La balada del Marcelado. Les gustó mucho que apareciera el Principito, porque generalmente la gente lo odia, y no creen que el Principito cumple la misma función que en el libro de Exupery, como una cosa naif, y no, *Buscamares*, cuando uno lo lee te das cuenta de que es otra cosa. Les gustó eso, les gustó eso de la "corto maltesiana," según ellos, que tenía *Juan Buscamares*. Yo obviamente me sentí honrado.

**AB:** Yo me acuerdo, cuando te conocí en el 96', 97', trabajaba con el Pancho Ortega, trabajaba en una revista que todavía existe, que se llama la revista La noche. Debo haber tenido 21, o 22 años, y nos pagaban con vales de la discoteca electrónica de Sergio Lagos. Yo veía Marparaiso, no tengo idea qué diablos era eso, pero me acuerdo de haber venido a Santiago a ver al Pancho que vivía en calle Condell y fuimos a ver un taller en la calle Román Díaz si no me equivoco.

**FV:** Era en José Manuel Infante.

**AB:** En un segundo, tercer piso y tú te estabas yendo de Chile. Me acuerdo que, en general, la

conversación era... era la primera vez que yo veía un estudio de un dibujante profesional, un taller con una biblioteca, era alucinante. Te estabas yendo a España, estabas abandonando todo en un momento bien bizarro y triste de Chile. Era como la década de los 90' y te ibas a Barcelona.

**FV:** Yo bromeaba con que me iba porque me habían dejado de dar una serie de Chris Carte, que se llama Millenium, y los Moomins, que los daban en el canal de Valparaíso, que es de un Miyasaki, pero no es de Hayao. No me acuerdo ahora el apellido de la autora, que es nórdica. Habían dejado de dar esos dos programas.

**AB:** Te ibas por dos semanas.

**FV:** En realidad me fui porque estaba pagando impuestos en España y en Chile, trabajaba mucho y no me quedaba nada de plata con todos los envíos, y estamos hablando de una época en que no había internet. Cuando yo iba a pedir trabajo a España o a Francia, tenía que ir a España o a Francia, mostrar mis carpetas con los originales, o hacer copias físicas, y repartirlas.

**AB:** Pero en general las mandabas por correo.

**FV:** Les hacía, o mandaba los originales por correo, que era muy riesgoso, por un transfer, o les hacíamos una placa fotográfica, una foto grande que era carísimo, y luego el courier carísimo también, la empresa de correos rápido, y más los impuestos allá, los impuestos acá. Nos fuimos, en el fondo, con Mónica para alivianar costos, para estar más cerca por un tema práctico, y porque también estaba extraño el ambiente acá. En los 90' como que todos estábamos esperando el destape, y nunca llegó el destape, entonces dijimos, bueno, vamos a los coletazos del destape de España.

**AB:** En ese sentido, con *Juan Buscamares*, considerando los cuatro volúmenes, te demoraste 10 años. Si uno lee el volumen que publicó Planeta hace un par de años, el volumen completo, es bien interesante ver como tú vas cambiando y creciendo como narrador ahí, porque, en el fondo, las primeras historias, los primeros tomos, son en blanco y negro, están coloreadas por tu papá, son más claras, y tú también luego vas moviéndote, vas cambiando, empiezas a trabajar con el color directamente. Parte muy claro como una historia de ciencia ficción, como una cuestión de sincretismo más bien fantástico. ¿Cómo fue ese proceso a lo largo de esos 10 años?

**FV:** Es un proceso bastante personal, a pesar que la historia no es autobiográfica, sin embargo,

es sumamente personal, tiene mucho que ver con mi vida. Culpa tienen que ver las tecnologías, ¿por qué? Porque el primer tomo lo hago para Chile en blanco y negro porque se publicaba en blanco y negro. Para el segundo tomo, yo ya estaba en España, pero no se pintaba directamente, se pintaba en una copia color azul, sobre un papel de acuarela, entonces la línea se imprimía aparte la línea negra, era, en el fondo, la misma técnica que se aplicaba a Tintín, a Asterix, o Moebius.

**AB:** Es la técnica franco-belga en el fondo.

**FV:** Coloreado sobre azules. La técnica me fue condicionando, entonces, el primer tomo, que primero era en blanco y negro, los editores me dicen que quieren publicarlo en Italia, España, Francia, y Estados Unidos, pero tiene que ser en colores. Me puse a hacer pruebas de color, no me gustaban, entonces, ahí, como trabajaba con mi papá, le dije: “¿y cómo lo colorearías tú?”, él como que dio la pauta. Decía: “no hagamos los cielos azules, los cielos van a ser del mismo color que la tierra, entonces se va a ver todo seco”, porque además el primer tomo es el agua. Utilizamos un papel que era muy rugoso, la mayoría de las páginas las coloreé él, del primer tomo, sobre este papel rugoso sólo con tonos como dorados, amarillentos, marrones, muy secos, muy desértico, porque era el agua y el agua era el elemento ausente. Después vino la tierra, el segundo tomo, que lo coloreé en España, en este sistema franco-belga, pero les pedí un papel de acuarela con mucho gramaje porque como era la tierra, le di un color azulado a todo, todo tiene colores fríos. Esto es del primer tomo, que es muy seco, es la reedición de Planeta, en la portada, por ejemplo, en una de las primeras páginas del primer tomo se ve la atmósfera, y se ve toda la influencia de estos barcos que están varados, se ve toda la herrumbre, el óxido, la sequedad. Acá se ve el sueño que les contaba, que es este sueño de la ballena que el mar de pronto empieza como a evaporarse, se acaba el agua, y queda la ballena ahí muriendo en medio del desierto, hasta que se convierte en este esqueleto que cuando niño me había impresionado tanto. Acá tiene que ver con el título, lo que estábamos conversando de narrar con el color.

Esta es una página que es un sueño dentro de otro sueño de *Buscamares*, hay mucho de eso, en el fondo, él encuentra esta caracola marina, tiene que ver con que yo cuando niño me dedicaba

a buscar huesos, caracolas, jaibas, todo lo que pillaba, piedras, coleccionaba ese tipo de cosas. La caracola él se la encuentra después de miles de años, acá está en ruso, es de una edición pirata rusa, dice: “una vez encontré un antiguo caparazón marino, llevaba siglos esperándome para decirme su secreto, se lo pone en el oído, y cambia todo, cambia el color del mar, y ahí vemos cómo el color ayuda a narrar, porque esa página, cuando se publicó en blanco y negro, no causaba el mismo efecto. Luego él se quita la caracola, después de oír el mar dice: “pude oír el mar después de siglos” se quita la caracola, y volvemos a este desierto, a este cielo seco, está muerto. Acá pasamos al segundo tomo, está la transición, y en el segundo tomo, con el estilo franco-belga que empieza un poco cálido, pero se va volviendo frío, espeso.

**AB:** Más metálico.

**FV:** Trabajado además el segundo tomo tiene mucha acción.

**AB:** ¿Cómo escribiste la historia? ¿Cómo fuiste juntando el guion con el dibujo? ¿Fuiste dibujando en una libreta? ¿Escribiste por separado? ¿Tomabas nota? Me interesa ese proceso.

**FV:** El principio del proceso son ciertas imágenes de sueños o pesadillas que las dibujo y las registro. A partir de esas imágenes desarrollo como un plot de la historia, esas imágenes pasan a ser acontecimientos importantes y entremedio añado otros acontecimientos que le van a dar una narrativa más coherente también, para que no quede una cosa que no se entienda. Esos acontecimientos luego los voy transformando en página, hago un boceto siempre de cada página. Acá ando con bocetos que hago siempre, son realmente palotes, están llenos de indicaciones. Se me pierde esto y pierdo casi un año de trabajo o varios meses. Por ejemplo, la portada fue hecha primero en la Moleskine. Iba haciendo estos palotes, que es la puesta en página, que es muy importante el viñeteo para mí, es una de las partes que más disfruto, pero de las más difíciles. Luego de eso, cuando ya tengo este storyboard, paso a hacer el dibujo a lápiz de cada página. En el caso de *Buscamares* eso me lleva después a entintar ese lápiz, y posteriormente colorearlo que, como vimos en los primeros tomos, era un color bastante complicado por el tema de que se hacía aparte, por las tecnologías. Cambia la tecnología en el tercer tomo, yo viviendo ya en España. En el segundo tomo yo igual que mi papá cuando

fue un par de veces a verme a Barcelona, lo puse a trabajar, me ayudó a colorear. En el tercero lo coloreé todo yo. El editor me dijo: “ahora se acaba el sistema franco-belga, así que quiero que lo colorees con color digital” y yo me negué al color digital, le dije: “pero ¿por qué no mejor color directo?”, “es que el color digital la lleva”, “pero se va a morir la historia, no sirve la historia para color digital, si quieres puedo hacer otra historia, de hecho he trabajado yo en color digital, pero esta no porque...” y le explicaba que tiene que ser el título del libro es tanto, que es el elemento ausente, por lo tanto el papel tiene que ser de una manera para que quede más rugoso, más seco, más húmedo, más caluroso, al final “hazlo como quieras”, y lo hice en color directo. Eso ayudó a que pudiera colorear directamente donde dibujaba el original, y pudiera empezar a trabajar de manera más plástica, dentro de la gráfica más plástica, o sea, intervenir más, cambiar cosas con el color. Aunque seguía la línea existiendo, empezó lentamente la línea a perder protagonismo y a ganar más protagonismo el color.

**AB:** Era de tinta la línea. Esos originales, ¿qué hiciste con ellos? ¿Dónde están?

**FV:** He vendido muchos, se han vendido muchos, y otros los tengo yo, y algunos están por ahí, en el Museo de Historia Natural, hay otro en el Museo del Comic en Andorra. Están repartidos, pero conservo bastantes. La línea fue diluyéndose. Como les decía, el primero, el agua, era todo seco, el segundo fue el aire, y era todo húmedo, mojado, en el tercero, que fue la tierra, que ocurre todo en el aire, siempre es como lo contrario, el elemento ausente, que son las páginas que vemos ahora, todo es como volátil, atmosférico, gaseoso, intenté dar una sensación que el aire está ionizado, porque es el momento antes de la tormenta, cuando se vuelven locos los pájaros, empiezan las gaviotas a girar, la gente se siente con una sensación extraña, porque viene la tormenta, y está todo lleno de iones, pero esa sensación que no fuese sólo un momento, sino que durante todo el libro. Intenté dar con ello, eso que les digo, y la línea cada vez se va perdiendo más, incluso empieza aparecer el blanco como color. Acá ven algunas viñetas donde, en el primer tomo, esas nubes habrían sido dibujadas a líneas, pero ahí ya no era necesario, porque era una niebla que se disipaba, era necesario empezar a narrar no solamente con la línea, sino que también con el color, generando atmósferas, y

texturas. Pasamos al último libro que es el fuego, en el cual la línea se diluye, y también empieza a diluirse el color.

**AB:** La narración también se vuelve mucho más abstracta y mucho más simbólica, y el final de *Juan Buscamares* empieza a funcionar bien mucho más lírico que narrativo.

**FV:** Yo hice mucho tiempo talleres de narrativa, talleres de poesía con Samir Nazal. De hecho, Samir me hizo correcciones de algunas cosas, diálogos, en el primer libro. Después yo dejé de escribir poesía. Era demasiado, no podías tú dibujar y hacer poesía al mismo tiempo, podías narrar y dibujar, pero ya hacer poesía y dibujar, me superaba. Probablemente la lírica se coló un poco en las imágenes, porque es la búsqueda de imágenes predominante que te transmitan algo más que solamente los acontecimientos narrados. Ustedes ven que es bastante más frío el fuego, el último libro, ocurre obviamente en el hielo, porque es el elemento ausente, pero luego entramos en la cabeza de los personajes, entramos en estos infiernos, y volvemos al pasado, y explicamos de dónde viene los sueños y todo este apocalipsis.

**AB:** Ahí aparece algo que está latente en *Buscamares*, pero que luego se vuelve uno de los elementos de tu trabajo, el sincretismo religioso, el sincretismo cultural, el modo en que se mezcla la cultura occidental, la cultura autóctona, los cuentos populares, fundamentalmente el folclore mapuche, chilote, que está ahí, en tu trabajo una y otra vez. Me parece al final de *Juan Buscamares*, pero que luego, por ejemplo, es el centro de la estética de *Duam*.

**FV:** Sí. Acá también un ejemplo de las imágenes como planos-secuencias. Son viñetas que las extirpé, y que si se muestran pueden parecer una animación. Parte también de otra técnica que usaba mucho. Es cierto, el sincretismo se coló en estas historias. Me pasa, por ejemplo, que yo no creo que jamás podría, a pesar de que puedo disfrutar de una historia que transcurre en la Edad Media europea, siento que esas historias tienen que estar hechas justamente por los europeos. Si nosotros vamos a abordar el fantástico, tenemos que hacerlo desde lo nuestro. Lo mismo me pasa con la ciencia ficción dura, creo que no podemos hacer ciencia ficción dura, como la de Asimov acá, porque no tenemos tecnología. Nuestra ciencia ficción tiene que, obviamente, transitar otros territorios más próximos a nosotros.

**AB:** De cierto modo, *Juan Buscamares* también es una declaración de principios respecto a cómo trabajar esos imaginarios y esos géneros. Parte como una historia de ciencia ficción más bien clásica con ciertos tópicos y termina siendo otra cosa. Algo más latinoamericano, mucho más local, sincrético.

**FV:** Hay una imagen final que el concepto del sincretismo, *Juan Buscamares* lo definen al final como hijo del sol y de la cruz, el primer mestizo de españoles con incas. Lo que vemos es justamente el dios sol con el Inti Watana de Machu Picchu, que es para capturar el sol en una alineación con la luna, venus, mercurio, marte, y el cóndor que cruza la figura, en el fondo, genera la cruz, estamos viendo una cruz y estamos viendo también el Inti. Cierra la historia esta imagen porque, en el fondo, no dejé de hacer poesía, esta empezó a salir con otro lenguaje. Dejé el castellano, el francés, o lo que fuera, y me puse a hablar con elementos visuales aunque a veces fueran sumamente manoseados y repetidos como el Principito. Transmitir otro tipo de cosas con imágenes pregnantes. Por ejemplo, el retrato que hice del Niño del Plomo y el Museo de Historia Natural en las páginas iniciales de *Buscamares*. Son un modo de documentar, de situarnos para entender de donde surge la historia. Es necesario, los lectores europeos no tienen idea de esto.

**AB:** En *Duam* muchos de los descubrimientos, de las técnicas, los problemas que ya están en *Juan Buscamares*, aparecen en *Duam* mucho más concentrados, y mucho más claros. ¿Qué pasó ahí? Porque cuando terminaste *Juan Buscamares* hiciste otras cosas y luego empiezas con estos dos volúmenes de *Duam* que son un trabajo muy sofisticado, por ejemplo, con el imaginario mapuche, con el imaginario local chileno.

**FV:** Tenía miedo de que fuese demasiado sofisticado, afortunadamente he tenido la buena recepción de personas que son parte de la cultura mapuche, voceros o personas respetadas entre los mapuche, que le han dado una suerte de venia a *Duam*. Pero tuve que transitar por la pintura para llegar a *Duam*. En el 2010, 2011 se publicó en dos tomos en Francia y no había salido en español hasta ahora que sale en Chile. Va a salir también el integral en Francia, porque los integrales que hace aquí Planeta los editamos, soy tan pesado con Diego y con el diseñador, ahí entrar en los detalles que al final quedan tan

bonitos, que luego los quieren emular los europeos, que están más acostumbrados que esto sea una especie de fábrica de salchichas, y vamos sacando 100, 400 libros en un mes. Lo que están sacando en comics allá es un problema.

En *Duam* tenemos este sincretismo y, como tú me decías, *Duam* lo hice en España, lo empecé a dibujar en España, Francia, y lo terminé de dibujar, contar, y revisar en Chile, fue lo contrario a *Buscamares*, *Buscamares* lo empecé en Chile, me fui y lo terminé allá, echando mucho de menos y, en el fondo, retrayéndome a través de la historia que contaba.

**AB:** *Duam*, para los que lo quieran leer, narra la historia de una machi que resucita muertos, y tiene que pelear contra un brujo en un mundo donde, en el fondo, está yendo de elementos de fantasía, y algunas cosas de ciencia ficción, pero, en el fondo, es una reinterpretación absoluta de la cosmovisión mapuche desde una óptica fantástica bien potente porque, en general, está muy imbricada, y no es un trabajo biográfico, es parte de la narración.

**FV:** Para nada, es cero rigurosidad. No esperan rigurosidad porque, claro, no respeto nada, ni estéticamente, ni mitológicamente. *Duam* está centrada en la muerte. Está hecha durante un momento de la muerte de mi padre, lo empiezo en su enfermedad, y termino haciéndolo después de su muerte. En el fondo, es el deseo de recobrar a tus seres queridos de la muerte, y ese es el leitmotiv de *Duam*, de toda la historia.

**AB:** Tiene un monstruo, un pillán.

**FV:** Exactamente, no hay rigurosidad. Probablemente pillán aquí parece una mezcla de tiburón con dinosaurio, es un pillán, y le rinden culto, lo veneran.

**AB:** Lo vas cambiando luego después.

**FV:** El pillán originalmente tú puedes encerrarlo en un volcán según la mitología. Aquí no lo encerramos en un volcán, pero en una especie de cumulo. Además de la cultura mapuche, está la cultura chilota. A mí me pasó que, estando allá, después de *Buscamares* y otros encargos, me pidieron más fantasía, entonces yo volví a Chile y me acordé de un escritor que a mí me encanta, Manuel Rojas. Me encanta obviamente por *Hijo de Ladrón*, y por *Lancha en la Bahía*, la gran película que no se ha hecho. Hay un cuento que se llama “El hombre de la rosa”.

**AB:** Uno de los mejores cuentos fantásticos chilenos, fantástico, perfecto.

**FV:** Cuando lo leen los mexicanos, los españoles, les da un terror, es bien pavoroso. Me basé también en ese cuento, que es, en el fondo, la idea del Tue-tue. Este mito de los brujos que vuelan, que pueden hacer estas cosas, como las que vemos ahora. *Duam* es una joven machi que tiene dos amiguitos. Empieza esto cuando son niños. Un amigo es una especie de marionetista, el hijo del carpintero que hace marionetas, y su otro amigo es un aprendiz de brujo, pero no estudia con las machis, al comienzo estudia con ellas, pero se lo llevan los brujos de una cofradía. Una cosa más como la *Recta Provincia*, pero en escala desbordada. Le enseñan a hacer este tipo de cosas como las que estamos viendo acá. También es un triángulo amoroso. Estos dos chicos siguen enamorados.

**AB:** Es una historia muy pequeña, en el sentido de que es una historia muy íntima.

**FV:** Es muy íntima, además tiene el desafío, que en eso también me ayudó Mónica, que era ponerme en el papel de ver una protagonista femenina. Si bien en *Juan Buscamares* está él, y hay tres protagonistas femeninas, que podríamos decir que son arquetipos de mujeres, muy extremos cada una de ellas, y que, en el fondo son los que llevan la historia, porque el pobre tipo sólo no va a ninguna parte, es una hoja que se la lleva el viento.

**AB:** En el caso de *Duam* no, es ella el personaje central, y como se frustra con los otros.

**FV:** Justamente de sus frustraciones nacen todos sus problemas. Su primera frustración es la muerte de su mascota y ella transgrede el pacto, un pacto milenario entre dioses y humanos, que los dioses antiguamente se comían a los humanos, para comerse también su espíritu, hasta que, gracias a estas piedras de luz que se encontraron, que habían caído desde el espacio, antes de que llegaran los dioses, con estas piedras de luz los humanos pudieron contenerlos y llegaron a un pacto en el cual dijeron: “ok, aliméntense de nuestros espíritus, pero una vez que nosotros hayamos muerto. Déjenos vivir tranquilos, cuando morimos, ya sea en combate o por vejes, o por enfermedad, nuestros espíritus pasan a ser vuestro alimento”. *Duam* transgrede esto, las machis la echan de su cofradía. Produce un tremendo embrollo, porque empieza a quitar estos espíritus, y la gente le dice, por ejemplo, cuando muere una niña: “¿puede devolvérmela?”, “sí, pero tiene el problema de que no tenemos

cuerpo”. Ahí sale su amigo de infancia, y su pareja, que él es un marionetista, fabrica muñecos, y en los muñecos va introduciendo los espíritus. Trae devuelta a las mascotas, a los parientes, pero en cuerpos artificiales, y ahí hay todo un tema, que nos cruza tanto con Frankenstein como con Pinocho.

**AB:** ¿Cuánto te demoraste en *Duam*? ¿1 año, 2 años?

**FV:** Me demoré 3 años en total en sacar los dos libros. 2 años y medios, una cosa así.

**AB:** Lo terminaste acá en Chile.

**FV:** Claro. Lo empecé por el 2008, y lo terminé acá en el 2011.

**AB:** ¿La edición nueva también es una edición donde reescribiste cosas, le cambiaste cosas? Lo cerraste de algún modo.

**FV:** También lo intenté cerrar. Aquí vemos Trengtreng Vilú, la serpiente de la tierra, aparece también Kaikai Vilú, además del pillán y otros seres. El editor francés cuando lo veía me decía “te quedan muy bien los monstruos japoneses”, y yo le decía que eran monstruos de Chile, “allá tenemos serpientes gigantes que fabrican tsunamis”.

**AB:** ¿En qué trabajas ahora?

**FV:** Vamos a pasar a lo que sigue. Ahora estoy trabajando en *Vinland*. Acá está el boceto de la portada del primer tomo.

**AB:** *Vinland* es una historia nórdica.

**FV:** Claro, como el editor me decía: “deja de hacer cosas japonesas y haz una historia nórdica”. Una vez más yo metiendo el gol: “voy hacer una historia nórdica”, no tenía idea de vikingos, nunca he podido terminar de ver la serie, pero sí me interesaba la mitología nórdica, ¿a quién no? Y afortunadamente Neil Gaiman como que les ha enseñado a los jóvenes que Thor no es un súper héroe, que fue anteriormente un dios y otras cosas. En *Vinland* digo que voy hacer algo nórdico, pero también, voy hacer algo con vikingos, pero ahí me topo con National Geographic, que trae una noticia que dice que se hace un testeo de ADN mitocondrial en la población femenina de Islandia. No sé si le habrá tocado a Björk, pero a bastantes mujeres descendientes de vikingas. Resulta que gran parte de ellas tenía en su ADN mitocondrial, ADN de nativa americana. Por lo tanto, eso demostraba que, cuando habían estado los vikingos en terranova, Canadá en el año 1000, 500 años antes de Colon, por lo menos se llevaron a una mujer, si es que no más,

cuando volvieron. No se sabe tampoco por qué no se quedaron.

Me tocó diseñar a Odín, a Thor, pero, obviamente, lo mezcle con los nativos americanos. Hay un choque de las dos culturas. Si en *Buscamares* tuvimos el choque de la cultura cristiana con la Inca, en *Duam* transitamos la cultura mapuche y de los brujos del sur, acá chocamos la cultura nórdica con la cultura de los nativos americanos, y con el chamanismo de ellos, porque en el fondo ellos se llevan a esta chica, la raptan, y no saben que es una chamana poderosísima, en el fondo, es una mujer águila. La tratan de sacrificar, a uno de los hijos de Loki que es esta serpiente gigante Jörmungandr, y cuando la van a sacrificar hacen enojar al mismísimo Thor. Como una mujer águila, obviamente, no es cualquier cosa para los dioses nórdicos también. Hay un cruce entre las culturas.

Hemos visto parte de cómo se diseñan los personajes, acá un poco como de la línea, esta es la línea lápiz. Yo tras *Buscamares* dejé de pasar tinta, de hecho, no me gusta pasar tinta, hago el dibujo a lápiz y paso a la acuarela directamente que es eso. Explico. En el dibujo no está todo narrado, está incompleto, son siluetas, son como coordenadas de líneas. Ahí la narración realmente es pobre. Es necesario agregar todos esos elementos para que el color, la textura, generen una atmosfera, nos de frío, nos de calor, todo eso, y se genere el relato, se termine de narrar con el color.

**AB:** ¿Cuánto te demoras en una página?

**FV:** A veces me demoro 3 días en algunas, y en otras a veces me he demorado más de una semana. Me demoro mucho, soy un dibujante extremadamente lento por lo cual es prácticamente imposible que trabaje para el mercado norteamericano, porque me echarían. Esa es la serpiente que les mostraba, así voy trabajándola, la dibujo, y voy pintando algunas partes, otras no. Es muy orgánico, sumamente orgánico. Tengo la suerte de que mi editor francés tiene mucha paciencia, mi editor chileno no tanta. Entonces, me demoro, me demoro, porque además me obsesionó con cosas terribles. Ustedes ya lo habían hablado acá en la cátedra, esto que nos obsesionamos con las texturas del cuero, la ropa, y nos quedamos los dibujantes perdidos por ahí. Se ve ahí, hay mucho tema con los materiales, con las cotas de malla de los vikingos.

**AB:** Tú te documentas con cualquier cosa.

**FV:** De todo, National Geographic, cine,

internet, revistas, libros, me compro los libros que encuentro. Intento dar la mayor cantidad de verosimilitud. Además, hay otro tema importante, esto es una trampa que me puse yo mismo en la que caí, este estilo tan realista, ¿por qué? Cuando niño decía: “me gustaría ser como ilustrador de enciclopedia, pero en un cómics. Es una trampa y una locura que te mete en un proyecto y estas durante años. Un proyecto que luego la gente se lee en media hora. Incluso en términos financieros también es una locura. Pero que pasa, al contar historias fantásticas, creo que es necesario hacer un dibujo realista para dar verosimilitud a esa fantasía, es el asidero que sostiene la fantasía. Me gustaría hacer historias, y estoy empezando a hacer una, vamos a hablar de ella luego, que sean reales, para así, como estoy contando algo real, el dibujo, la imagen, salga de la realidad y poder transitar terrenos más libres, explorar otras estéticas.

Necesitaba transitar la realidad, y quería volver más a Chile, y volver a los monstruos chilenos. Me gustó eso de Trengtreng Vilú, Kaikai Vilú, el pillán y entonces empecé a buscar en los monstruos chilenos. Me decían la Quintrala y yo no la veo monstruosa para mí, resaltaba porque era mujer, pero no hacía cosas ni mejores ni peores que el resto de los hacendados. No sé si vi Ciudadano Kane, o algo así, o Ricardo III, esa versión con Ian Mckellen, es muy delirante, es como la Segunda Guerra mundial, y Ian Mckellen se parece a Pinochet. Me quedó eso y dije: “este es el gran monstruo chileno”, además no conocemos una serie de situaciones de su infancia y su adolescencia, que son cuasi fantásticas. Se me ocurrieron algunas imágenes de estas embarazadas, que van a ser el esqueleto. Sin embargo, sentía que necesitaba trabajar con un guionista, y un buen guionista, y además tenía que ser un guionista que estuviera tan loco como yo, de no tener miedo a hacer una historia así de Pinochet, con las consecuencias que puede traernos, desde disgustos a cosas más graves. Esperemos que no. Lo encontré y es Francisco Ortega, que además le gusta el tema, él ha tocado ese tema. Le gusta buscar esos detalles y yo necesitaba que con esas ideas de imágenes él armará el relato. Luego nos encontramos también con otra cosa, con que yo tenía ideas fantásticas de la vida de Pinochet y él también. Él ya estaba recopilando personajes fantásticos de Chile, sacó ese libro *Dioses Chilenos*, que coincidían un

poco con este imaginario que yo quería darle, entonces, empezamos a armar esta nueva locura, que es una especie de *Corazón de las Tinieblas*, *Ricardo III*, guardando las proporciones, pero nos metemos con esos personajes orwellianos.

**AB:** ¿Cuánto llevan dibujado?

**FV:** Poco para lo que debería, pero siempre estoy atrasado. Este es el comienzo de la historia. Parte en Londres, en su detención, él ya está viejo, está “derrotado”, y va volviendo una y otra vez a su infancia, su adolescencia, a toda su vida, un ir y venir.

**AB:** El cóndor aparece ahí.

**FV:** Hay un tema ahí que ha sido realmente inconsciente de pasar por esto. Pancho lo captó, se agarró de eso y me dijo: “hagamos un cóndor”. Acá vuelve él a Chile, pero vuelve como este cóndor que se acerca planeando a la moneda y pasamos a 1924, por ahí, no recuerdo exactamente la fecha, aun no le he puesto el texto a estas páginas, y ahí lo vemos a él como el niño que fue. Ellos vivían en Valparaíso, vienen a pasear a Santiago, él conoce Santiago, la mamá lo lleva a ver el Palacio La Moneda, y él con su avioncito, jugando alrededor del Palacio. Lo trabajo en un tono sepia porque son los flashbacks. Ahí se encuentra con gente del partido obrero, y ya, con ayuda de su mamá, la visión que empieza él a tener del comunismo, de todo lo que fuera. Lo vamos a dejar en suspenso y vamos a pasar a un suceso terrible, que lo atropellan cuando niño y le iban a cortar la pierna. Ahí él vuelve, lo reconocerán con sus dos señoras, la señora Thatcher y la inmortal. Eso es parte del proceso, ahí todavía no está terminada esa página, ahí está tomando un té con Thatcher.



# Negroni

## **El centelleo de otros lugares.**

Presentación de Rodrigo Rojas.

No puedo explicarlo muy bien ahora, pero cuando comencé a preparar esta breve presentación de María Negroni, por alguna razón terminé leyendo sobre María Sybilla Merian. Se trata de una naturalista del 1600. Mujer adelantada para su época, dibujante, inquieta, gran observadora, que se aburre de su matrimonio y abandona Inglaterra para instalarse en Amsterdam como ilustradora botánica. Allí pasa varios años dibujando las diferentes especies que exploradores y mercaderes traían de vuelta de América. Trataba de darle vida a esas flores lánguidas que llegaban a sus manos

después de meses de haber sido arrancadas de América. A los cincuenta y dos años—imágenes qué significa ser mujer de esa edad en el 1600—ella toma a sus dos hijas y se traslada a la selva de Surinam. Recorrió la selva por dos años observando, tomando notas. Una vez concluido su viaje vuelve a Amsterdam a producir un hermoso libro en el que retrata la vida salvaje con una especial atención a los insectos. Entonces se pensaba que estos eran una creación del diablo, que solo podían nacer en la carne podrida. Fijarse en estos seres endemoniados fue muy osado, pero ella puso atención al ciclo de vida completo,

animales reproduciéndose, huevos de araña, insectos alimentándose, yacarés luchando con serpientes de coral. Su ojo atento y su interés tan diverso logró capturar artística como científicamente la abundancia de la selva. Su obra sin embargo ha permanecido inclasificable pues no es reclamada como suya ni por la botánica o la zoología, mientras que las artes no terminan por comprender esa migración de géneros que ella propone en sus acuarelas.

Ahí está, esa es la palabra, migración, por eso llegué a María Sybilla Merian cuando en realidad quería hablar de María Negroni, justamente por esa capacidad de instalar su escritura como un puente entre géneros y medios. No podría decir que su interés como autora esté circunscrito a bichos o a criaturas endemoniadas, pero sí, desde el ensayo, desde su poesía, su novela, poema dramático y también libro infantil, ella ha ensayado un ojo prolífico que se fija en lo que los demás descartan.

Además, ese gesto de migrar para expandir su obra, para salir de un circuito y descubrir la vida natural de primera mano en algo se parece a María Negroni. No quiero decir que Nueva York o que Buenos Aires es una selva, pero sí, hoy en día, salir del propio país es una forma de encontrarse con la lengua, salir de una tradición rica, pero que se mira a sí misma, viajar es distanciarse para acercarse de otro modo, renovar la mirada.

Hace dos años, en una entrevista con Daniel Gigena en

la Nación María Negroni hizo una distinción entre estas dos ciudades que me llamó mucho la atención. Habla de sus hallazgos, dice que la misma ciudad es el hallazgo.

“[La ciudad] es una especie inagotable de imágenes, y allí [en Nueva York] siempre tuve una sensación muy rara que en Buenos Aires no me pasa. Acá hay muchas cosas en el ámbito cultural, es una ciudad muy viva, pero allá podías ir a ver algo al teatro que te volaba la cabeza pero salías del teatro y veías que la sociedad iba a delante del arte. Acá no. Tengo un recuerdo de haber visto en los años 80 en Buenos Aires una obra de Tadeusz Kantor en el San Martín, en la que hablaban Polaco, algo extraordinario. Uno salía del teatro y la sociedad se hallaba atrás de esa obra. En Nueva York no tenía esa sensación.” (La Nación 27/11/2016)

Ese es el punto de unión que seguramente vi entre María Sybilla Marie y María Negroni. Ambas sentían la necesidad de desplazarse para vivir por delante del arte, no esperar que los mercaderes les trajeran insectos atravesados por agujas o flores mustias para pintar.

Pero en ese desplazamiento ambas, la artista del 1600 y nuestra invitada de hoy, la artista del 2019, quedan con una suerte de extrañamiento. Buscar el lugar donde la vida se sitúe por delante del arte significa también asumir una opción en que la no pertenencia es constante. Ya nunca más se pertenece totalmente, porque se asume que el sacrificio que exige es la ceguera

parcial. Ese modo de no pertenencia es también un modo leve de orfandad. Que como toda orfandad, aunque se haya asumido, aunque se le haya transformado en un motor de vida, aún así es una herida. Lo interesante es que toda herida exige compensación. En buena hora creo que la de María Negroni es la abundancia, el ser prolífica. Digamos en otros términos, como hablamos de orfandad por extrañamiento, que la compensación es una obra vasta en forma de un gran mapa. A este tipo de orfandad de lugar, se le compensa entonces con el centelleo caleidoscópico de otros lugares, que es como Georges Didi-Huberman describe al atlas portátil.

Es necesario aclarar que el extrañamiento, esa fractura que atañe a la pertenencia, es también una característica de la creación artística. El arte se esfuerza por observar al mundo de manera transformadora, nada se presenta tal como se le ha visto siempre, busca otro camino para entrar en un contacto más significativo con lo que observa. Ese es un proceso de extrañamiento, de distancia. Por ejemplo, a raíz del poema *Lengua bajo el trapo*, publicado aquí en 1991 por Cuarto Propio y reeditado por Ediciones la Palma en 2014, la escritora María Moreno señala que “Negroni hace gala, en este largo poema de amor, de una distancia samurái, oponiendo a la crítica intrauterina de Luce Irigaray en *Jamás la una sin la otra*.” Me entretiene mucho esa síntesis de María Moreno, que representa ese desapego o distancia de observación como

una posición estratégica de lucha. El samurái en este caso marca un lenguaje y también una diferencia sigilosa y armada con Luce Irigaray.

Nunca me he sentado en una de sus clases, pero intuyo que sus alumnos deben tener suerte de toparse con alguien como ella. En su obra es posible ver una conciencia del lenguaje que sin duda debe transmitirse en los ejercicios y consejos que es capaz de ofrecer a nuevos escritores. Imagino sus alumnos en el magister de escritura creativa de la UNTREF, programa que ella dirige, así como sus alumnos de la Universidad de Nueva York o los del Sarah Lawrence College, siendo empujados por ella hacia la autonomía y a la exploración.

Ese es quizás el mejor regalo que le puede hacer una persona a otra, más aún si se trata de individuos que buscan una voz para transformarse en autores. Porque en el caso de la creación artística esa autonomía es un estado de conciencia. Materialmente es muy lento llegar a una autonomía, por lo general se llega por medio de un trabajo de día y una vida de autor después de horas. Es un estado de conciencia porque esa autonomía no puede depender del reconocimiento de pares, pues este suele ser esquivo o tardío. La autonomía justamente depende de una conciencia. En *El arte del error*, ensayo publicado en Madrid en 2016 con Vaso Roto, señala que “la literatura es el arte por excelencia de preguntar.” De este modo la interrogación sería el estado mental. La posición desde donde se mira el mundo,

no para entregar certezas, sino para ahondar las preguntas. En este sentido existe cierta hermandad que late entre María Negroni y nuestra escuela. Ella fundó en Buenos Aires un proyecto que habla nuestra misma lengua, que se propone orientar lecturas como las hacen los escritores, que es distinto a como las afronta un crítico o un investigador literario. La ambigüedad, por ejemplo, en la lectura como la hace un escritor, es un elemento que no debe ser necesariamente despejado o resuelto, sino que evaluado como un nodo del texto que puede acumular la mayor potencia expresiva. Otro punto de unión claro está en su labor como traductora. Ella entiende que para un poeta la traducción es una escuela donde pulirá también sus próximos poemas. Con especial aprecio quisiera mencionar *Carta al mundo y otros poemas*, traducción de la poesía de Emily Dickinson publicados el 2016 por Editorial del Zorro Rojo.

# **La posesión** **de la orfandad** **María Negroni**

Muy temprano, mucho antes de intentar escribir, cuando todavía el placer de la lectura lo colmaba todo, me llamó la atención que casi todos los libros fundacionales de la literatura occidental y oriental, repetían un mismo esquema narrativo: en ellos, un héroe, indefectiblemente masculino, se embarcaba en un viaje saturado de riesgos, enfrentaba aventuras y pruebas, y al fin desembocaba en un conocimiento difícil. A la Muerte, es decir al Tiempo que había sido su Maestro, le correspondía un papel fundamental en estas epopeyas, pero, en cambio, era todo suyo el mérito de haberse expuesto a la intemperie, sin medir las posibles consecuencias: el atrevimiento, en suma, de arriesgarlo todo, de entregarlo todo, de perderlo todo.

A esto lo llamamos épica. Sin duda, porque el viaje se identifica, tarde o temprano, con el *agon*, ese enfrentamiento con las circunstancias que, sabemos, son siempre adversas. No necesito agregar que fui lectora voraz de esos textos y que encontré en su carga de duelo y desarraigo, el camino hacia las preguntas que importan.

El tópico del viaje era, sin duda, astuto. Incluía, por añadidura, el exilio y también el silencio que reclamaría más tarde la conocida fórmula de Joyce. No hay, por lo demás, mejor metáfora para la vida o la escritura. Tanto en una como en la otra, lo que importa es el presente continuo del verbo, el estar yendo, no la meta.

“Que el camino sea largo”, pidió Kavafis. “Ithaca te habrá dado el viaje.”

Fue recién a fines de los '80, mientras hacía un doctorado en Nueva York —y tenía a mi disposición la biblioteca entera de la universidad de Columbia (aún no había internet)—que empecé a preguntarme si existían épicas protagonizadas y escritas por mujeres.

La pesquisa no dio resultados memorables.

En realidad, lo único que por entonces encontré fue un libro de la norteamericana Hilda Doolittle que hilvanaba, en un collar de poemas-islas, algunos episodios de la *Iliada*, desde la perspectiva de la troyana Helena. La existencia de ese libro, titulado *Helena en Egipto* (pero que H.D. llamaba sus *Cantos*, en obvia competencia con Pound, que había sido su primer novio), me entusiasmó de tal modo que lo traduje enseguida para una editorial venezolana.

Años más tarde, tuve yo misma el descaro de incursionar en esos territorios con mi libro *Islandia*.

Se sabe que Islandia, como espacio de insumisión y caldero de sagas y poetas pertenece hoy, de algún modo, a la tradición argentina, gracias a la literatura de Borges. También, que todo empezó cuando un puñado de noruegos prefirió lanzarse al mar, a la intemperie y al cansancio, con tal de no someterse a Harald el de la Cabellera Hermosa, que pretendía unificar el reino.

En ese universo huérfano o Última Thule, instalé una ambigüedad, una suerte de enfrentamiento en sordina entre dos voces bien diferenciadas: una grave, trágica y distante —que reescribe, en prosa, el gesto indócil de esos hombres—, y otra—escrita en verso— plagada de arcaísmos, plagios e insolencias, perpetraban una suerte de glosa irónica y desentonada, por donde se cuela la voz ácida de un sujeto femenino contemporáneo. No necesito aclarar que ese dúo tonal era también un duelo por la tenencia del lenguaje y una pregunta sobre la pertinencia, posibilidad y riesgos que conlleva, para lo femenino, dejar atrás la intimidad para exponerse a las tarimas del poder, la historia y la violencia.

Salí de la escritura de ese libro felizmente confundida. Es cierto, había logrado plasmar en un tapiz de grandes dimensiones una suerte de debate lingüístico y político (al estilo de los debates medievales) pero, en cambio, tengo que decirlo: la pericia insegura de esos hombres, sus constantes incursiones a la muerte, me habían

seducido por completo. Es cierto que los gestos del saqueo y la ironía de la voz femenina servían de contrapunto, iluminaban aspectos ocultos, volvían posible la crítica, pero en cambio, no alcanzaban, no todavía, para dar con esa música mayor que llega cuando nos damos por vencidos y no esperamos nada. Había que empezar por otro lado.

Pasó mucho tiempo antes de que descubriera en Venezia una tela de Vittore Carpaccio, titulada *Sogno di Orsola*, donde una joven dormida recibía la visita de un Ángel que le traía una pluma para escribir en la mano. La escena me pareció una Anunciación de la Escritura y empecé a averiguar quién era la agraciada.

La historia de Úrsula, descubrí muy pronto, forma parte de la *Legenda Aurea*, un verdadero *best-seller* medieval, lleno de parábolas, milagros y etimologías fantásticas que compiló hacia 1250 el genovés Jacobus da Voragine. Allí Úrsula—hija primogénita y heredera del rey de Cornwallis—recibe de improviso una indeseada propuesta de matrimonio. El padre vacila (Aetherius, el pretendiente, es poderoso). Ursula protesta, ruega, se enfurece. Un ángel se le aparece en un sueño y le sugiere una estrategia para postergar (y, acaso, evitar) los esponsales: que pida al pretendiente barcos, 11 mil vírgenes y tres años para hacer una peregrinación a Roma. El pretendiente acepta. Úrsula junta naves, provisiones, y una vez que tiene con ella a las mujeres, pone en marcha el cortejo de barcos, remonta el Rin, hace escala en Colonia, Bingen, Basel, cruza los Alpes con las vírgenes a pie, se hace bautizar en Roma, y emprende el viaje de regreso. Al entrar por segunda vez a Colonia, la interceptan las huestes del bárbaro Atila. Ese día, la masacre se adueña del paisaje: mueren todas.

No lo pensé demasiado. Úrsula no era, en la *Leyenda Dorada*, la única mujer. Pero sí la única viajera. Contaba, a mi favor, con varios ciclos pictóricos (el de Carpaccio y el de Memling, entre otros), con numerosas versiones, todas contradictorias, anacrónicas e inverosímiles (¿a quién se le podía ocurrir un viaje emprendido por mujeres solas en épocas en que la noche era regida por lobos, no solo humanos?), y, sobre todo, con la dicha de que ese viaje, atónito y maravilloso, inspiraría, siglos más tarde, a la gran mística y compositora Hildegard de Bingen.

¿Me tomé demasiadas libertades? Puede ser. En mi relato, las mujeres que acompañan a

Úrsula no son vírgenes. Tampoco son once mil, apenas once. Cada una trae su pequeño cargamento de horror y de culpa, de afrenta pasada y temor futuro, de ambición y decepción estética, amorosa y política, y se lo entrega a Úrsula para que ella teja con eso algo parecido a un signo. Quién sabe: si logran persistir en el desorden y tolerar su propia noche, tal vez puedan poseer (no padecer) la orfandad que las consume.

Como si armaran un friso, esas mujeres dicen su parlamento: Cordula, alegre y frívola. Ottilia, con su belleza ajada. Isegault, que goza de ser rechazada. Senia y su secreto. Saturnia, atada al odio y la derrota. Saulae, envidiosa y competitiva. Sambiatia, que escribe poemas como catedrales. Marion, la traidora. Briccola, tan lúcida que duele. La suave Marthen. Y Pinnosa—cuyo nombre alude a Spinoza—en su nave redonda, en busca de la Cifra.

Entonces dice Úrsula: No hago más que hacer planes para mi demencia. ¿*Por qué la ausencia es voluptuosa?* Y después calla o delira, o tal vez baja a las criptas de algún monasterio y reza como quien dice *Dios es esta desaparición*.

Cosas así.

Úrsula, digamos, realiza su propia catábasis. La navegación es su descenso. No es Aetherius de quien huye, al menos no tan sólo. Aetherius es un signo: ha llegado para enfrentarla a un enigma, el más difícil, el que cifra su propia vida. Durante el viaje, el pretendiente no ha dejado de escribirle cartas. *Confía en mí*, le dice. *No es un suntuoso maritagium lo que yo quiero darte sino aquello que no tengo...* O bien: *Ursula, estás en mí y no estás en mí. Me ausento y el deseo me persigue. Me acerco y no me curo. La noche larga me impaciente tanto como la breve. Estoy cansado de no ser. Por eso, navego al revés. Me guían tus pasos asustados. No temas, juntos aprenderemos a vivir. Ojalá me tuvieras encerrado.*

Son cartas excesivas: amorosas. Y, en ese vaivén que el viaje instala, en esa conversación callada entre distancia y deseo, Úrsula vacila. Empieza a buscar a Aetherius por el río, a buscar *eso*, humano y más que humano, que podría rescatarla.

“El amor,” escribió María Zambrano, “es el agente de destrucción más poderoso que existe, porque al descubrir la inadecuación y a veces la inanidad de su objeto, deja libre un vacío, una nada aterradora. Y al destruir de ese modo, como fuego que depura, da nacimiento a la conciencia, y exige, en realidad, hacer del propio ser una ofrenda, eso que es tan difícil de nombrar hoy: un sacrificio, el

sacrificio único y verdadero, que anticipa la muerte, pues el que de veras ama, muere ya en vida.“

Privilegio paradójico el amor: todo lo da, todo lo quiere. Por eso Úrsula, también ella hija absoluta y novia imposible como Antígona o Ifigenia, se dirige como una sombra diáfana (tan diáfana que carece de imagen) al centro del ser, donde la espera una suerte de reconocimiento o anagnórisis.

Más cerca del “quedéme y olvidéme” de San Juan de la Cruz, la épica femenina tiene, si se quiere, un atributo único, la desnudez. Con él, abre un tiempo y un espacio de germinación que, a partir de un silencio hermético, encuentra su palabra muda. Y con esa palabra, que gira hacia el adentro, (e incluso más adentro del adentro), inaugura una disposición de escucha donde tal vez sea posible formular la pregunta por el sufrimiento y su sentido, por la inasibilidad de lo real, y en última instancia, por nuestra condición efímera.

Como dice Pinnosa: *Completamente ida, Úrsula, completamente ida, completamente abierta... Amada en el Amado, Anima Mundi*. Que luego esa impronta alcance para derribar los muros de la razón, los archivos del poder, las mayúsculas del día y sus violencias, es secundario. Está en juego algo mucho más grande: la posibilidad de abrirse a una mínima promesa de vida verdadera.

Una última observación. También la poesía, demás está decirlo, se para ante el mundo así. También postula el asombro y la perplejidad como caminos y se opone, por definición, a cualquier variante del autoritarismo, empezando por el lenguaje mismo.

Escribir, podría decirse, equivale a suprimirse. En el sentido más desesperado.

Saber que el poema no sirve para nada pero, aparte de eso, es una casa o un aula o un cofre que, como una *clavis universalis*, incluye la dialéctica, la eterna imagen del Amado, la posibilidad de perder la propia vida, los *Remedia Amoris* de Ovidio y cualquier otro enigma memorable.

Desde la publicación de *Islandia* (1994) y *El sueño de Úrsula* (1998) hasta hoy pasaron más o menos 20 años. En ese lapso, viví, escribí muchos libros, dejé de lado la pregunta por la épica femenina, o acaso, más bien, comprendí que las sagas “masculinas” me seducían porque los héroes, incluso proyectados contra los grandes telones del prestigio, el coraje y la astucia, eran vulnerables y también fracasaban y ese fracaso era hermoso y traía en las manos un don. A eso le llamaba yo la música mayor. A ese enfrentamiento que no

ocurría en las batallas sino en la más ardua soledad, cuando la pregunta por la existencia y el sentido nos acucia y nos sume en el pavor y el desconcierto.

Podría, incluso, complejizar aún más la discusión proponiendo una hipótesis del todo imprudente: que la literatura y el arte, en general, son intrínsecamente femeninos. ¿No nacen, acaso, de intimar con la noche, el cuerpo, la muerte, el deseo, el sueño o la locura, todos elementos que han sido desde siempre identificados con el principio de la femenino? Pero no lo haré. Esa discusión me distraería de defender la soledad, y sus secretos alimentos. O bien, me demoraría para llegar a ese lugar que todavía no conozco, donde se nace del todo y el corazón puede ponerse entero porque ahora morir es su casa.



# Avilés

## **Algunos apuntes sobre la palabra cholo.**

Presentación de Aldo Perán.

Son dos caminos los que me llevaron a conocer a Marco Avilés. Uno de ellos fue cuando lo cité en una cafetería del barrio Bellas Artes en Santiago, después de algunas conversaciones por chat. Esto sucedió hace unos meses atrás, nos sentamos en las mesas de la vereda y no llevábamos ni dos minutos de hacer las respectivas presentaciones cuando apareció ante nosotros un joven peruano que pasaba por la calle y que al ver a la persona aquí a mi lado, interrumpió la conversación para decirle que era admirador suyo. Luego de decirle que había leído su libro, se tomaron una foto. Cuando pensé que

por fin iba a poder hablar con Avilés, de comentarle algunas impresiones sobre ese mismo libro, el joven volvió, esta vez con toda su familia y supe entonces que ya no iba a poder hablar con él. El segundo camino en realidad fue mi primera aproximación. Llegué a saber de Avilés por un amigo que es librero y que trabaja a un costado de esa cafetería. Hace dos años estuvo en Perú y a su regreso me trajo un libro, el libro por el cual me iba a tomar un café con Marco Avilés. Parrita me dijo: «Lo leí en el avión. Te va a gustar». Me contó que en Lima todo el mundo hablaba del libro. Había dejado, en resumidas

cuentas, la escoba y que, por eso mismo, había que leerlo.

Otro amigo que también había leído el libro me explicó, semanas después del encuentro con Avilés en la cafetería (o más bien, el encuentro de Avilés con sus lectores), las razones de por qué su segundo libro se había transformado en una bomba. Y es que tal y como ocurre aquí en Chile cuando a una persona lo insultan diciéndole *indio*, *mapuche* o *alacalufe*, en Perú proferir un insulto como *cholo* o *serrano* no tiene otra intención que la de segregar, de diferenciar la pertenencia a cierta clase, raza y herencia. Entonces me di cuenta que *De dónde venimos los cholos*, ese conjunto de crónicas sobre aquellos hombres y mujeres que decidieron no “bajar” a las ciudades, ese libro que es también un ensayo, y un ejercicio etnográfico y tal vez una de las indagaciones sociológicas más relevantes que se han realizado en Latinoamérica durante los últimos años, excedía su propio objetivo, a saber, el de ofrecer una lectura sobre las montañas y selvas peruanas, para transformarse, más bien, en una excusa con la cual es posible reflexionar sobre esta larga historia de racismo, mestizaje y exclusión social que ha dado forma y fondo a Latinoamérica desde que fue invadida.

Antes de leer a Marco me había encontrado con la palabra *cholo* en dos momentos: tenía un vecino al que le decían *Cholo* (y durante varios años pensé que ese era su nombre real) y cuando leí *Historia de Mayta*, de Mario Vargas Llosa.

En esa novela hace un retrato social de los estudiantes del colegio salesiano, uno que no era de blanquitos, sino más bien compuesto por:

«chicos de estratos pobres de la clase media [...]. Había entre nosotros más cholos que blancos, mulatos, zambitos, chinos, niséis, sacalaguas y montones de indios. Pero aunque muchos salesianos tenían la piel cobriza, los pómulos salientes, la nariz chata y el pelo trinche, el único de nombre indio que yo recuerde era Mayta. Por lo demás, no había en él más sangre india que en cualquiera de nosotros y su piel paliducha verdosa, sus cabellos ensortijados y sus facciones eran los del peruano más común: el mestizo.»

Sin embargo, hoy mi memoria asocia la expresión «cholo» a Marco Avilés. Pienso que vincular a escritores con conceptos puede ser de utilidad para armar cartografías. Entonces, cuando se me viene a la cabeza el nombre de Marco pienso en «cholo», pero también aparecen palabras como «Maine», «serrano», «inmigrante», «piel blanca», «chola blanca», «vicuña» y un sinnúmero de palabras de uso popular que forman parte de sus crónicas y ensayos, como «cojudo», «cholo de mierda», «huevo», «malnacido», «negro de miércoles». Estas últimas forman parte de los registros orales que dan forma —y vida— a sus ensayos y crónicas, las que dan cuenta del sentido de la realidad, y es que Avilés, a diferencia de buena parte de los escritores

latinoamericanos, se interesa no solo por las historias de los inmigrantes o de los mestizos: también registra esas expresiones, que son muchas veces el arma con el cual se hiere. En la introducción de *De dónde venimos los cholos* Avilés recuerda la historia de su compañero Cochachi, un joven que vivió el infierno durante la secundaria. *Pachamanca de mierda*, le decían. Esa escena me hizo recordar un pasaje del relato Instituto Nacional de Alejandro Zambra: cuando el profesor le dice *punga* a un estudiante, por ir al colegio con calcetines blancos. Un insulto que queda marcado para siempre, como una cicatriz.

Avilés bajó de la sierra peruana, de las montañas, a mediados de los ochenta, pero no por el terrorismo; su vida cambió radicalmente y vivió en Lima, en una casa que no tenía ventanas pero que sí tenía servidumbre. Estudió periodismo y trabajó desde los veinte años en *El Comercio*. Fue allí que empezó a registrar las historias de los excluidos. Luego pasó por varias revistas, entre ellas la prestigiosa *Etiqueta Negra*, de la cual fue su editor. Hoy vive en Maine y es consultor. Ha publicado en los últimos años dos libros fundamentales para entender, insisto, no solo al Perú, sino también a Latinoamérica: *No soy tu cholo* (Debate), un conjunto de breves ensayos sobre el racismo en el Perú y los Estados Unidos, y el conjunto de crónicas *De dónde venimos los cholos* (Seix Barral), publicación que el *New York Times en Español* consideró una de los más significativas del 2016.

Su historia de vida me recuerda a veces, la de Gabriel Lisboa, el protagonista de *Contarlo todo*, la estupenda novela de Jeremías Gamboa. Es, en resumidas cuentas, la historia de muchos mestizos que por mucho tiempo no quisieron ser confundidos con los indios que aún no saben pronunciar de forma adecuada las palabras en castellano. Es más, en su último libro, Avilés parte con el significado que le atribuye la RAE a la palabra *cholo*: *Mestizo de sangre europea e indígena. Dicho de un indio: que adopta los usos occidentales.*

El Diccionario de americanismos, sin embargo, tiene varias entradas. Mencionaré dos: *Referido a un indígena que ha adoptado usos y costumbres urbanos y occidentales. Chile: persona de Perú y Bolivia.*

«Cholo es un insulto», afirma Avilés, «una herramienta para segregar», a pesar de que algunos, como el mismo Vargas Llosa en su conversación en Princeton con Ruben Gallo quieren matizar el trasfondo despectivo de una expresión como tal. En esa conversación, el premio Nobel de literatura afirma que el significado de esa palabra depende mucho de quien la diga, a quien se la diga y de la entonación con la que se dice. En parte tiene razón, pero quienes más la utilizan, sabemos gracias a las historias recogidas por Avilés, no la utilizan con cariñosa entonación. La sacan afuera con rabia, la misma rabia de Cochachi y de todos los hombres y mujeres que han sido insultados y ninguneados por el solo hecho de ser indios. La misma

situación es aplicable a Chile y su incontenible racismo contra peruanos y bolivianos. Hoy nos resultan lejanas esas historias de discriminación que ocurrieron a fines de los noventa. En mi casa celebraban por esa época a unos humoristas callejeros, los *Atletas de la risa*, que hacían humor con la desgracia de los peruanos que buscaban aquí un mejor futuro.

Finalmente, quisiera resaltar el hecho de que la tarea político-intelectual llevada a cabo por Avilés, una tarea intelectual que tiene por fin último no solo contar historias marginales, sino una exposición de cómo opera el racismo en la sociedad contemporánea, está en la línea de lo realizado por escritores como James Baldwin o José María Arguedas, pero también en la línea de lo realizado por intelectuales como Aníbal Quijano o cronistas como Alma Guillermoprieto, Óscar Contardo y Pedro Lemebel. Todos, de algún modo u otro, han hablado sobre el color de la piel, sobre la marginalidad y sobre el racismo, los mismos temas a los que Marco se referirá a continuación:

\*\*\*

Mientras escribía esta presentación me acordé de un vecino, que vivía al final de mi calle, en La Pintana. Le decíamos Cholo. Se llamaba Arturo Pinochet. Le tenía miedo porque cogoteaba por las noches y a veces se metía a robar a las casas. Fumaba pasta base en la esquina y ese era el motivo por el cual pedía monedas a la gente de la población. Tendría 17

o 18 años. A diferencia de sus hermanos, todos rubios, él era moreno, de allí su apodo. Un día, cuando entraba a mi casa, quiso quitarme la bicicleta. Yo tendría 9 o 10 años. De lo que sí me acuerdo es que me puse a llorar y que mi mamá escuchó esos gritos. Salió desesperada con un uslero y golpeó al cholo hasta dejarlo malherido en el suelo. Luego llamó a los carabineros. Estos también lo golpearon. Uno de los policías me dijo que para que el cholo no volviera a hacer lo que hizo, también le debía golpear. No alcancé a hacerlo, porque entonces apareció mi papá y cuando vio todo lo que pasaba, después de algunos charchazos, metió a patadas al cholo en la camioneta Toyota de la policía, al Z, como les decíamos entonces. El cholo volvió esa noche a la calle y de vez en cuando me gritaba cosas o me tiraba piedras. Meses después, un vecino que tenía un bazar en su casa le disparó en la cabeza cuando lo quiso asaltar. El cholo estuvo en estado vegetal algunos meses y después murió.

# **¿De qué color es la literatura?**

## **Marco Avilés**

A muchos nos gusta pensar que la literatura es ese paraíso inmaculado al cual entramos para cultivarnos, para abrir los ojos casi de manera instantánea. Leer te educa. Te hace mejor persona. La literatura tiene esos poderes mágicos, creemos. Cuando entras a una biblioteca, te curas, te haces más sabio, por el mero ejercicio de abrir un libro y recorrerlo con los ojos. “No importa lo que leas. Solo lee”, dice el dicho.

Como toda industria, la industria de la literatura tiene su propaganda. La propaganda es cool. “Leer te hará libre”, dicen, y entonces imaginamos que todo libro contiene una llave. Casi nunca un candado.

Cuando era más joven solía creer a ciegas en ese mito liberador. Trataba de leer todo lo que estaba a mi alcance. Yo solo leía. Y leía. Y leía.

De Vargas Llosa a Faulkner. De Faulkner a Joyce. De Joyce a D.H. Lawrence a Flaubert a Miller a Rilke a Mailer a Kafka a Borges a Cortázar a Moro a Ribeyro. Y así. Estoy siendo bastante honesto. La literatura era esto cuando yo pasaba de la escuela a la universidad, a mediados de los años noventa, en Lima. Casi todos los autores que leía eran hombres.

La literatura tenía un sexo y también un color. Pero yo era ciego a esos detalles. No los veía. No me importaban. La literatura era un Olimpo y para entrar a él, tú, joven aspirante a escritor, solo debías leer y leer y leer y escribir y escribir y escribir.

Acabé la universidad. Me hice periodista. Luego cronista. Luego editor. Como editor de la revista *Etiqueta Negra* no solo publicaba a los autores que admiraba sino que accedí también a una dimensión del oficio más social: a las fiestas después de, a las cenas en honor de y en casa de, a ese mundo donde ya no solo había escritores y escritoras sino también agentes, ejecutivos, empresarios, diplomáticos y muchos personajes que compartían un estatus similar de privilegio. Y allí estaba yo, un chico de clase popular que había hecho bien su tarea de ascender, codeándome con la crema y nata, y trabajando duro para ser un día parte de ese Olimpo sin negros ni indígenas.

Una noche de julio de 2007, durante la Feria del Libro de Lima, unos colegas y yo fuimos a una discoteca. Por esos días yo había publicado mi primer libro. Tenía un carro. Un gato. Un pequeño nombre. Pero nada de esto importaba demasiado cuando me acerqué a la puerta, unos segundos después de que mis colegas hubieran ingresado. El vigilante se plantó delante de mí y me dijo que la fiesta era privada. Yo no podía entrar. La anécdota parece ridícula pero se trataba de la misma experiencia que por entonces algunas personas comenzaban a denunciar. Como todos los países de América, el Perú es una sociedad racista y no importa cuánto te esfuerces ni trabajes, el cholo sigue siendo cholo, es decir, un forastero, así sea el editor de la revista más linda del continente.

Esa noche, de regreso a casa, decidí que iba a escribir sobre lo ocurrido. No era la primera vez que me ocurría algo así. No era la primera vez que había tocado la muralla que separa el país. Pero sí sería la primera vez en que hablaría del tema en público. El asunto no era tan sencillo pues implicaba reconocer una serie de cosas que a lo largo de los años yo había aprendido de manera obediente a poner en un cajón con llaves. Decir que eres cholo es como salir desnudo a la calle. En un país donde la escuela te educa para creer que “todos somos mestizos”, contar que te han discriminado es admitir la posibilidad de que algo hiciste mal. Dar pie a que muchos te digan “eres un acomplejado”, “qué poca autoestima”, “te discriminan porque te dejas discriminar”.

Hablar de ti en primera persona, escribir de tu experiencia en primera persona, cuando eres cholo, cuando eres indio, es un ejercicio que

supone vencer varios mecanismos de censura y autocensura. El blanco no habla de que es blanco porque no lo necesita. El cholo no dice que es cholo por vergüenza, por negación, porque el silencio es su sacrificio para tener éxito.

Aquella madrugada después de la fiesta, escribí una carta que luego envié a un diario. Pero también comenzó un proceso lento de redescubrimiento. ¿Quién era yo? ¿Qué era yo? ¿Por qué tenía estos dilemas mentales? Hoy puedo responder esas preguntas con relativa facilidad, pero en aquella época tuve que viajar al pasado. Hablar con los muertos.

Este es el inicio de mi libro *De dónde venimos los cholos*:

Papá conduce el carro a través de una montaña. Ha bebido. Mamá. lo reprende. Yo tengo dos años y, en la siguiente imagen, estoy sentado en una roca al filo del barranco observando a mis dos padres. Él está parado en medio del camino, su ropa cubierta en polvo, el rostro regado en sangre, la mirada perdida, el gesto de quien quiere gritar y no puede. El carro está hecho añicos al fondo del precipicio, y entre los fierros está ella, su cuerpo inmóvil, como si durmiera. Ese es mi primer recuerdo.

Nos mudamos a Lima después del accidente, y dejamos sepultada nuestra historia anterior, en esa pequeña ciudad de los Andes llamada Abancay, donde hasta entonces vivíamos. Mis hermanas, que no estuvieron en el carro ese día, me criaron. Mi padre dejó de beber. Nunca se volvió a casar.

Eran los años ochenta, en el Perú, y millones de personas abandonaban las provincias y se refugiaban en la capital. La guerra producía muertos, heridos y migrantes. Nosotros no nos marchamos por ese motivo, pero nos instalamos en un barrio popular cuyos vecinos llegaban desde todos los rincones del país. Ser de provincias, en la Lima de esos años, te tatuaba con un estigma: los provincianos creábamos barriadas en los cerros, nos adueñábamos de las calles para vender baratijas y, por supuesto, ramos terroristas. En las escuelas, los niños vejaban a los serranos. Les llamaban cholos, alpacas, cochinos. Si eras de provincias y no se te notaba mucho en la cara o en la manera de hablar, quizá. podías ocultar la verdad sobre tu origen y aparentar que eras de la ciudad. Seguí. este camino durante mucho tiempo: me escondí.

El accidente nos volvió una familia esencialmente pobre. Mi padre había sido un profesional próspero en Abancay, pero tuvo que liquidar sus negocios para pagar su tratamiento médico y nuestra mudanza. Con el dinero que le quedaba construyó una casita de ladrillos muy parecida a las otras del barrio: piso de cemento, paredes sin pintar, columnas inconclusas. El dinero no alcanzaba para instalar ventanas en la cocina; sin embargo, nos dábamos el lujo de tener empleadas a tiempo completo o cama adentro. Se trataba, por lo general, de una adolescente de provincias, que hablaba mal el español y que trabajaba en casa mientras intentaba terminar la primaria en la escuela nocturna. Su habitación era un baño auxiliar que nunca funcionó y donde apenas cabía un catre plegable. La empleada tenía que hacer las compras, cocinar, limpiar las habitaciones, lavar la ropa. Su trabajo no era sencillo: en casa éramos cinco y no teníamos lavadora.

La familia se encariñó con varias de esas muchachas. Mi padre les aumentaba el sueldo. Mis hermanas les daban regalos en sus cumpleaños. Pero el afecto tenía límites estrictos. La empleada no podía sentarse en el comedor. Su lugar estaba en la cocina, donde no había una mesa, y ella debía comer de pie. Tampoco podía sentarse en los sofás de la sala. Si quería ver la telenovela, tenía que jalar una silla y mirar el programa desde un rincón, incluso cuando no había nadie en casa.

Un día encontré a una de mis hermanas y a la empleada conversando como amigas en el sofá de la sala. Yo tenía unos seis años y, aunque no entendía nada de la vida, sabía que algo no estaba bien. Fui donde la muchacha y la empujé. Ella esquivó mis manos y no me hizo caso. Volví a la carga. Empujé con ahínco una y otra vez, enojado hasta las lágrimas, hasta que, por fin, ella se puso de pie y se marchó. Aquella reacción debió saberme a victoria: yo era el pequeño soldado de las normas de la casa.

Ahora intento recordar el rostro de ese niño que fui y me pregunto:

¿Por qué me comportaba de esa manera?

\* \* \*

Muchos años después, voy al trabajo en un autobús, cuando escucho el siguiente diálogo:

—Permiso, por favor. Bajo en la siguiente estación. Muévase.

—No hay sitio, señora. ¿Adónde me muevo?  
 —No sé. Deberías pensar en eso antes de pararte en la puerta.  
 —Usted debería pensar en que el bus está lleno antes de sentarse tan lejos de la puerta.  
 —Muévete y no seas malcriado.  
 —Ya no grite.

La mujer luce molesta. Cuando por fin llega a la puerta, mira a su interlocutor con el odio que se reserva a un enemigo.

—Qué te voy a enseñar de valores a ti, malcriado —le regaña y enseguida alza la voz—. Negro de miércoles.

El hombre no contesta. Baja la mirada. Se pone rojo de la vergüenza. Debe tener unos treinta años y viste como oficinista: pantalón café, camisa celeste, chaleco azul. Su piel es de un tono marrón caoba, como la de los nativos de la costa norte del país. No es negro. Es un cholo oscuro. La mujer parece una secretaria madura: traje, cartera y aire de importancia. Tiene el cabello teñido de rubio, con esa textura chamuscada que confieren los tratamientos de decoloración. Es una chola blanca. Los demás pasajeros parecen ensimismados en su cotidiana tragedia de llegar tarde adonde deben llegar. Nadie interviene en la conversación aunque la onda expansiva de la disputa crea una energía incómoda que impacta los rostros de los testigos. Todos parecemos debatir mentalmente con nuestros propios demonios: ¿Soy blanco? ¿Soy negro? ¿Soy marrón? ¿Soy cholo? ¿Qué soy?

\*\*\*

Soy cholo. Con cierta luz, tiro para blanco, pero soy cholo al fin y al cabo. Nací en los Andes y viví allí, hasta los dos años. Mis abuelos, mis padres y mis hermanas mayores hablaban quechua. Jamás conté esto en mi escuela, pues cualquiera que viniera de los Andes se convertía en una víctima potencial. Los cholos blanquiñosos nos camuflábamos. Los cholos oscuros sufrían. Serrano de mierda —les decían—. Alpaca conchetumadre. Báñate, indio apestoso. Hueles a queso. Comequeso. Vicuña. Vicuña. Me da pena tu vida, serrano. Eso no se quita con nada. Yo tengo malas calificaciones pero puedo estudiar. Tú eres un serrano. Se-rra-no. ¿Me entiendes? ¿Cómo vas a cambiar eso, ah, huevón? Añañáu ¿Qué? ¿Te pones a llorar como mariquita? .O sea que eres serrano y encima cabro? Puta, yo que tú me suicido.

Cochachi era cholo hasta la punta del cabello. Lo tenía grueso como un erizo. Su español andino estaba marcado por erres notorias como montañas. Y, acaso porque el quechua había sido su primer idioma, confundía la e con la i. Lo olvidé se convertía, por ejemplo, en *Lo olvidí*. Cochachi era tímido y nervioso, y estoy seguro de que todo lo que deseaba en la vida era pasar inadvertido. Los apodos lo volvieron célebre. *Pachamanca*, le decíamos en referencia a ese plato andino que se cocina bajo tierra. *Torreja*, *Cachanga*, *Añañáu*. Cochachi no sabía defenderse. Cargaba su mochila a todos lados para evitar que los demás la destruyeran. Una vez la dejó en el salón, y alguien la arrojó por la ventana a la azotea de una casa. Si traía un sándwich, los malhechores encontraban la manera de sazonzarlo con goma. Él era un mártir en el sentido cristiano: resistía con honor todas las vejaciones. Pachamanca de mierda. Serrano huevón. Ven para acá, oye, cabeza de tuna. Y Cochachi venía. Varias veces lo vi llorar. La cabeza gacha. Caminaba deprisa raspando las paredes. Era difícil advertir lo que expresaba su mirada.

No recuerdo si llegó a graduarse en mi promoción o si se marchó a otra escuela para terminar la secundaria. Lo encontré de casualidad muchos años después, en la época de la universidad. Cochachi estaba sentado en una sala de la Biblioteca Nacional. No había cambiado mucho. Su cabello era el mismo pajar rebelde. Me acerqué para saludarlo. Cochachi copiaba frases desde un diccionario etimológico hacía un cuaderno rayado y forrado con plástico. Manejaba con destreza

maniática cuatro colores de lapiceros: azul para los textos, rojo para los signos de puntuación, negro para los títulos, verde para resaltar las palabras importantes. Tuve un repentino flashback. Las carpetas del colegio. Los lapiceros de colores que algunos chicos se empeñaban en usar y que otros nos empezábamos en lanzar a través de las ventanas.

—Cochachi —susurré parándome al costado. Cochachi continuó escribiendo.

—Cochachi —repetí—, compadre.

No mostraba intenciones de dejar sus libros.

—Cochachi, ¿te acuerdas de mí? —insistí tocándole un hombro.

Entonces levanté la cabeza. Sus ojos hervían de rencor. Era la mirada de alguien que odia sin miedo a ocultarlo.

—Lárgate de aquí —exclamó.

Cerró su cuaderno y empuñó el lapicero rojo como un cuchillo.

—Lárgate, imbécil.

El silencio de la sala era denso como el de una misa. Cada quien parecía concentrado en sus problemas. Obedecí. Ya en la calle, me detuve a tomar agua en una tienda, y recordé los años de colegio, ese infierno al que el cholo Cochachi había sobrevivido.

\*\*\*

Mis abuelos maternos eran una pareja de cholos blancos. Tenían una hacienda, una montaña, parte de un río. Todo lo que se hallaba en su territorio les pertenecía, incluidos los indios. Los indios, sus indios, no tenían nada. Vivían para trabajar las chacras. Parecían esclavos.

Mi padre solía contarme historias sobre ese mundo antiguo, donde conoció a mamá. Mi bisabuela, por ejemplo, era una viuda de carácter fuerte que recorría sus propiedades resguardada por un séquito de indios desnudos. La cargaban en andas como a una reina medieval.

Cuando llegaba la hora del almuerzo, ella bajaba a tierra por un momento. Un indio se arrodillaba como una silla, otro se reclinaba como una mesa, y mi bisabuela comía usando a esas personas como si fueran muebles.

Un mundo así no podía terminar bien. El Gobierno militar de los años sesenta castigó a los hacendados quitándoles sus tierras y se las entregó a los indios. Algunos señores intentaron retener sus propiedades a balazos. Mi abuelo materno no fue uno de ellos. Era un hombre culto, adicto a la lectura. Antes de marcharse, mandó abrir un hoyo inmenso en la tierra y ocultó allí su fortuna personal: miles de libros antiguos que habían pasado de generación en generación. Él tenía la ilusión de volver y recuperarlos pero jamás lo consiguió. Lejos de su tierra, en un mundo con otras reglas, se volvió loco.

Creí que esta era una leyenda familiar adornada por el talento fabulador de mi padre hasta la noche en que hablé con una de sus protagonistas. Mi tía Yony era una niña pequeña cuando su padre enterró la biblioteca. Ahora tenía sesenta años y vivía en un barrio residencial de Lima con muchos parques y automóviles modernos estacionados en la orilla de las calles. Yony tiene los ojos verdes, el cabello negro ensortijado y habla con el acento elegante del Cusco. Después de confirmar

la historia, abrió un armario de madera y extrajo dos volúmenes de tapas de cuero, tan viejos y apolillados que temí que se deshicieran entre sus dedos. Pasé las hojas con cuidado. El primero era una edición de los Salmos y no tenía fecha. El segundo se llamaba *Recreación filosófica* o *Diálogo sobre la filosofía racional para instrucción de personas curiosas que no frecuentaron las aulas*, y fue impreso en 1787, cuando el Perú no era el Perú sino una colonia más de España.

Mi tía Yony, niña traviesa, había tomado esos volúmenes antes de dejar la hacienda, y ahora, medio siglo después, me permitió tocarlos.

Los acaricié una y otra vez como si fueran dos animales dormidos, y los olí con el deseo inconsciente de que el aroma húmedo me trasladase en el tiempo. Ella me observó en silencio. Intenté devolvérselos.

“Guárdalos tú”, me dijo. Parecía un acto de generosidad familiar pero tiempo después iba a entender que había algo más profundo en esa renuncia: una liberación, un encargo. Algún día lo sabré.

\*\*\*

Mis abuelos paternos eran una pareja rarísima que apenas se expresaba afecto. Cada cual vivía en su propio mundo. Cuando los conocí, ella estaba perdiendo la memoria y ya no era capaz de recordar si había comido o no. Por el contrario, se quejaba de que sus nueras intentaban matarla de hambre, pero casi nadie le hacía caso porque ella solo hablaba en quechua. Era indígena. Él prefería pasar el tiempo en la calle; se sentaba en la tienda de su hijo mejor y conversaba con los clientes sobre sus años de gloria. En una época en que casi no había carreteras en las montañas, Él había tenido la osadía de llevar el primer vehículo a motor a Huancarama, una especie de Macondo en los Andes del sur. El acceso al pueblo era tan difícil que el camión se malogró a mitad del camino y una cuadrilla de cholos tuvo que empujarlo para que pudiera llegar. Cuando mi abuelo hablaba de los cholos, lo hacía con un tono despectivo como si se refiriese a animales de carga. Él era blanco. Mi abuela era india. ¿Cómo había sido ese matrimonio? Años después, cuando ambos habían muerto, mis parientes solían comentar con orgullo las fotografías de mi abuelo.

Oh, mira qué blanco era. Tenía los ojos azules. Era guapo, rubio, y su naricita tan bonita.

Nunca escuché ningún elogio equivalente sobre mi abuela. Todo lo contrario. Muchos estaban de acuerdo en que era fea y lo peor, su nariz.

A veces me veo en el espejo y me entretengo pensando en el origen de mis rasgos. ¿De dónde viene mi color? ¿De quién heredé esos ojos? ¿De quién esta narizota? Mi nariz es grande como un pepino y el tabique está adornado por un coqueto morrito que recuerda la nariz quebrada de los incas. Mis narinas son enormes y parecen las asas de una olla de barro. Es la nariz de mi abuela paterna, mi abuela indígena quechua hablante. Soy un indio como ella.

\*\*\*

Una vez fui a una discoteca de Lima junto a unos amigos y colegas escritores. Me retrasé estacionando el carro y llegué a la puerta cuando ya todos habían entrado. Intenté cruzar, pero un vigilante enorme y temible se plantó delante cerrándome el paso.

—Perdón, la fiesta es privada.

Le expliqué que mis amigos acababan de ingresar.

—¿Sí? Entonces llámelos por celular y que salgan.

Era la primera vez que alguien me negaba el ingreso a un local público porque no encajo en el molde cien por ciento blanco. O, en otras palabras, porque soy cholo. Lo que pasó después no importa tanto. Escribí una carta en un diario. Muchas personas se quejaron de la segregación, el racismo, la discriminación que caracterizan la vida en el Perú. Ese local cerró poco después. Pero el problema no acabó allí. Historias similares ocurren todo el tiempo. Un artesano indígena, de visita en la capital, intenta entrar a un cine y el empleado del local no se lo permite. Una mujer enfadada le grita serrano de mierda al vigilante del supermercado. La estudiante universitaria le dice color puerta a un compañero. Y así. Cada tanto un peruano humilla a otro porque desprecia el color de su piel, su origen, su historia. ¿Es tan malo ser un cholo?

\*\*\*

Este es un texto de 2016, y muchas cosas han ocurrido desde entonces. Están la reconciliación o recuperación de mis orígenes: no solo soy cholo, soy quechua; es decir, indígena. Mi literatura es el periodismo, la autobiografía, el testimonio, el ensayo. Pero también es una pelea.

Principalmente, contra el silencio, que es el estado en que viven los indígenas en nuestros países. Soy un indígena de la ciudad y por eso vivo y escribo en la ciudad. Soy un indígena con educación occidental y ese privilegio también contrae cierto desarraigo.

Perdí el quechua, mi lengua materna, a los tres años. Pero gané el inglés, que es el idioma en que vivo en los Estados Unidos, adonde migré hace cinco años.

En este país aprendí que la literatura, como la sociedad, como el poder, como la belleza, en este mundo colonial o poscolonial, tiene colores. Algunos son más visibles que otros. La literatura escrita por personas blancas, sobre todo hombres, por ejemplo, es o ha sido tan apabullante que muchas veces no deja espacio a que otras literaturas se muestren. En el peor de los casos se volvió la única literatura visible. Y le llamamos literatura nacional. O universal.

Un día, en uno de mis primeros viajes a Maine, me encontré husmeando en los anaqueles de una librería de viejo. La librería estaba dividida por sectores como “Guerra Civil”, “Historia”, “Autores estadounidenses”, “Literatura afroamericana”. Era interesante que la literatura escrita por personas negras se mostrara en un espacio separado. Allí encontré mis primeros libros de James Baldwin, ese escritor inmenso que habla de identidad y libertad. Y al leerlo, al leerlo a lo largo de estos años, me he preguntado, por qué demonios no lo leí antes. Me habría ahorrado tantos años.

La respuesta a una pregunta así es compleja. Algunos querrán hablar del mercado, de la calidad, de los nichos. Los libros de Baldwin no se encuentran en Lima. No son traducidos ni exportados como sí lo son los de Faulkner, Roth, Atwood, por ejemplo. ¿Por qué? Faulkner es un autor canónico, universal. Al menos así lo empaqueta la industria. Baldwin, a pesar de ser tan universal como Faulkner, es etiquetado como autor afroamericano. Es decir, un autor que no le va a interesar a todos, se cree, sino sobre todo a los negros y a los que se interesan en su historia particular.

Lo blanco, en literatura, tiende a la universal. Lo negro (lo indio, lo cholo) al nicho, es decir, al silencio.

Hace poco escuché un diálogo al respecto. El periodista Evan Ratliff entrevistaba al escritor Kiese Laymon en el podcast Longform. Ratliff

es blanco. Laymon es negro. Y ambos habían puesto esto sobre la mesa.

El libro de Laymon se llama *Heavy* y es su memoria sobre cómo se hizo escritor, sobre ser negro, sobre ser gordo.

**Evan Ratliff:** Una de las cosas que me pasó cuando leía tu libro es que me preguntaba si estaba destinado para mí. Había momentos en que pensaba, no es que no tengo el derecho de leer esto, pero es que quizá no está destinado a mí. Y tengo la oportunidad de leer algo que no debería.

**Kiese Laymon:** Todos nosotros leemos cosas que no son para nosotros. O que no están destinadas a nosotros en primer lugar. Yo, por ejemplo, leo toneladas de cosas que no están dirigidas necesariamente a mí: libros de cómics, dibujos animados, canciones... Tengo amigos negros que aman *Game of Thrones*. ¿Esa serie fue hecha teniéndonos en cuenta como consumidores?

Al final, aprendemos a encontrar valor en cosas que no fueron creadas originalmente para nosotros.

Los escritores negros y marrones tienen que pensar mucho sobre qué significa descentrar a la gente que hemos aprendido a ver en el poder. Descentrarlos también en el proceso de escritura. Es difícil porque, aún si encuentras una manera de hacerlo en tu práctica cotidiana, la realidad es que alguien que luce como tú, o alguien que luce como tu padre, dirige los medios y las editoriales.

No puedo directamente señalar a hombres blancos ricos, pero los hombres ricos blancos tristemente tienen mucho que ver en si lo que escribo sale publicado o no, o si tiene publicidad, o si es promocionado de la manera correcta. Ellos no dictan completamente lo que ocurrirá, pero sus manos están metidas en eso.

Esa es la diferencia. Cuando escribes un libro, como autor blanco, tú no tienes que preocuparte de lo que la gente negra con poder hará con tu libro. Ellos no existen. No existimos en masa dentro de la comunidad literaria en este país.

La mayoría de nuestros escritores son blancos, nuestros profesores son blancos, las autoridades son blancas..."

O como ocurre en nuestros países, son blancos o son mestizos. Y escribimos para ellos. Para ser criticados por ellos. Para ser premiados por ellos. Para ser etiquetados por ellos.

Hace unas semanas, un escritor joven me contó en un correo que aspira seriamente a ser el mejor de su generación. La promesa daba miedo. La industria editorial etiqueta a los autores como a juguetes de supermercado:

El mejor escritor de su generación  
La mejor escritora latinoamericana  
El escritor más maldito  
La escritora más secreta

La literatura vista así parece una competencia de espermatozoides donde todos queremos llegar a las mismas metas; o acaso el torneo de fútbol donde los autores nos disputamos el botín de oro. Los premios y festivales literarios alientan ese mito del "mejor escritor", y la idea de que la literatura es un Olimpo donde solo se mueven los dioses que ganaron el Nobel y los semidioses que aspiran a él. El Olimpo es real, es decir, una metáfora del elitismo de la industria: los "mejores escritores" solo alternan con quienes han hecho méritos suficientes para estar con ellos. En cuanto ganan un laurel, muchos autores se elevan como ángeles por los aires. Y pierden contacto con la tierra. Perdemos. Eso quiero decir.

Qué aburrido, ¿no? La literatura no siempre parece un terreno libre para explorar distintos territorios reales o imaginarios, sino un campeonato donde los escritores peleamos unos con otros para obtener etiquetas de edición limitada. A la industria le encantan las etiquetas. Poner "el mejor de su generación" en la biografía del autor, vende. Poner "ganador del premio" en la funda del libro, vende. Para vender más tienes que haber hecho más, no solo en la escritura, sino fuera de ella. Ejemplos para dummies: 1) Enviar tu libro a un concurso y ganarlo. 2) Tener la suerte de que un agente quiera representarte. 3) Tener el privilegio de que tu mejor amigo sea ahora ese editor importante. 4) Cenar con los "mejores" y tomarte un *selfie* para que su luz te irradie. Nada de esto es literatura pero así funciona la *literatura*. El que no juega con esas reglas pierde o se pierde. Y el que ni siquiera sabe que esas reglas existen, pobre, a ese tenemos que despartarlo.

Por más grande que parezca, la industria editorial es una fiesta bien pequeña. Pueden existir decenas de escritores buenísimos e inéditos ahora mismo, pero el sistema solo tiene espacio para descubrir y promover a unas pocas "estrellas" al

mismo tiempo. No saberlo es frustrante cuando eres joven. Que no te consideren uno de los “mejores escritores” de tu aldea equivale a portar la etiqueta del fracaso o del autor al que no lee nadie. Pero es mentira. La literatura siempre bulle fuerte fuera del Olimpo y el Olimpo lo olvida.

¿Qué podemos responderle a ese chico? ¿Qué significa ser “el mejor” en literatura? ¿Que te lo diga tu editorial? ¿Que te inviten a ese festival? ¿Que te celebren en la portada de la revista? ¿Que mucha gente te lo comente o que te lo comenten más que a tus colegas? ¿Que cuando mueras tus libros se sigan imprimiendo mientras que los de tus colegas no? Ser “el mejor” implica cierto egoísmo infantil. Yo sí. Tú no. El bichito capitalista.

Hay algo triste en la ilusión de querer ser mejor que otros, en una disciplina como la literatura, donde la pelea central es con uno mismo. Escribir es explorar es perderse es adentrarse es iluminar es quedar ciego es recuperar la visión y eventualmente salir de vuelta al mundo con algo que mostrar. Unos suben montañas. Otros se van al mar. Otros se quedan en casa mirándose el ombligo. La exploración es literal y también una metáfora del ejercicio mental de fatigar tu propia imaginación. De expresar tu propio talento, como dice Valdano, el exfutbolista reencarnado en gurú multiusos. Cada escritor es un explorador único e irremplazable de su propia imaginación. En la literatura, como en la naturaleza, la diversidad de voces es una señal de salud del ecosistema. Y la falta de ella (de mujeres, de cholos, de indígenas, de afrodescendientes y más), un indicador de problemitas sociales serios.

Querer ser “el mejor” en este oficio es emprender la batalla equivocada. Sirve para ganar premios, quizá para vender más libros ahorita, pero ese tipo de “éxito” efímero exige demasiado a cambio. Los premios te integran a las élites de los premiados, al Olimpo de los “mejorcitos”, una fantasía que puede distanciarte de tus colegas jóvenes y menos privilegiados, de aquellos que pelean con menos armas en terrenos más adversos. O a quienes la literatura marca con etiquetas que parecen tatuajes carcelarios: “literatura femenina”, “escritor de provincias”, “escritor amazónico”, “escritor de color”. Cuando estás clasificado en cualquiera de estos “subestándares”, para comenzar, no siempre vas

a aspirar a que el sistema te considere el “mejor”. Que te traten como a escritor ya es un logro.

Los escritores actuamos como pensadores libres y democráticos y criticamos aquí y allá las cosas criticables de la vida. Sin embargo, si traemos nuestra mirada afilada más cerca de casa, nos daremos cuenta de que formamos parte de un gremio bien piramidal, discriminador y elitista. Muchas escritoras de Colombia y el Perú han explicado cómo funciona la marginación contra su género. Y es espantoso porque, entre otras cosas, ni es algo nuevo ni le ocurre solo a ellas. La discriminación en la literatura es similar a la que existe en la sociedad porque se origina en ella: reina el macho-blanco-urbano-novelistista, donde la novela es el Everest, y el novelista es el emprendedor romántico que ha llegado a *la* cima. La industria editorial glorifica la narrativa del individualismo en las biografías de los autores. Todo aquel o aquella que se distancia del eje de privilegio (macho-blanco-urbano-novelistista) sufre más para lograr lo mismo. La crónica, por ejemplo, es el género cholo de la literatura. Es mestiza. Ornitorrinca. Pero hay quienes aún dudan de que sea literatura.

Los escritores latinoamericanos no tenemos espacios reales para estrechar lazos entre nosotros, de manera horizontal, y discutir de estos temas. Lo hacemos en los festivales, cuya agenda y protagonistas los arma la industria, o en Facebook, donde más que conversación, reina la guerra civil. En esa plataforma inútil para el diálogo, los autores terminamos sospechando unos de otros y, al final, nos enemistamos todos. Ojalá tuviéramos más voluntad, espacios y armas para apoyarnos mutuamente, ¿no? Y que, como resultado de este trabajo, en las vitrinas donde se muestra la literatura, se exhibiese una mayor diversidad. Más mujeres. Más cholos. Más negros. Más indígenas. Más cronistas. Más poetas. Más de lo que no conocemos o de lo que conocemos mal. ¿No trata también de eso la literatura?

Quizá la respuesta a ese joven escritor podría ser: No busques ser el mejor. Sé único. Y ayuda a que otros lo sean.



# Xintang

## Mo Yan y la narrativa china contemporánea

### Sun Xintang

Conversación con  
Álvaro Bisama y Arturo Fontaine

**Álvaro Bisama:** La visita de Sun Xintang nos obliga a poner atención no solo a la literatura comparada, sino que también al mapa de las lenguas en general. Sun Xintang no es un extranjero en América Latina, tiene bastante tiempo de su vida invertido en esta zona del mundo abriendo puentes entre China y nuestro continente. En Chile es consejero del Centro Regional de Institutos Confucio para América Latina y antes dirigió en México el Instituto Confucio que tiene su sede en la UNAM. Conoce nuestras culturas gracias a sus estudios de filología hispánica en la Universidad de Lenguas Extranjeras de Luoyang, su maestría en traducción por la Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing y luego su doctorado en lingüística en la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai. Ha ejercido como profesor visitante en la Universidad Antonio de Nebrija, Universidad Rey Juan Carlos y Universidad de Alcalá, en España; en el Instituto Politécnico de Leiria de Portugal. Es autor de varios libros de materiales de enseñanza de español para estudiantes chinos.

Ha traducido del chino al español una serie de títulos en diversas disciplinas, desde economía, defensa, filosofía, narrativa y poesía. Mientras que como traductor al chino ha trabajado con la obra de autores como Juan Marsé, Ramón Díaz Eterovic, Graciela Araoz, Margarito Cuellar y Nicanor Parra. Coordina proyectos de traducción literaria de alta productividad, entre ellos «Joyas de Literatura Contemporánea China» y «FAROLAS», con más de treinta títulos publicados. Hoy nos visita para acercarnos a la obra de Mo yan y darnos un panorama del repertorio literario actual en su país.

**Sun Xintang:** Es un honor para mi ser el primer chino invitado a esta cátedra y un honor aún mayor ser quien tenga como misión introducirlos a Mo Yan, que como saben fue reconocido con el Premio Nobel de literatura en 2012. Partiré hablándoles de su físico. No es un capricho comenzar por su figura porque es él mismo quien se refiere a ella. En el distrito comercial de la ciudad de Shanghai podemos ver una estatua erigida en su honor. Esta muestra tan solo una cabeza, no un busto como es habitual o una figura completa, sino que una cabeza calva en la que el rostro dibuja una expresión clásica del escritor. Sus labios apretados y las mejillas comenzando a inflarse. El mismo escritor se describe a sí mismo en la novela *La República del vino* (publicada en español en 2010) «de cuerpo obeso, pocos pelos, ojos rasgados y boca sesgada». Mientras que en el discurso de recepción del Premio Nobel dice de sí mismo «Soy genéticamente feo desde que nació». En china habitual escuchar que se refieren a su «cara de oso panda». Ustedes mismos podrán revisar el resto de su discurso donde las alusiones a su físico son numerosas. Ahora quisiera pasar ya otros aspectos del autor. Mo Yan es un seudónimo y significa, paradójicamente, «no hablar». Su nombre es Mo ye y nació en el año 1955 en Gaoni, una localidad que queda en la provincia de Confucio, Shandong. El escritor se ha encargado de describirla: «El lugar de la tierra más bello y más feo, más metafísico y más vulgar, más sagrado y más mundano, más capaz de beber y de amar». La mayoría de sus obras se localizan en el paisaje de esta región. Es parecido al *Macondo* de Gabriel García Márquez o al *Yoknapatawpha* de William Faulkner, pero con la diferencia que esta localidad no es una ficción, sino un lugar que sí existe. Gaomi es su tierra natal.

La educación que recibe es solo primaria. Mientras cursaba su quinto básico estalló la Revolución Cultural. Tuvo que abandonar sus estudios y convertirse en campesino, pastor, trabajador de una fábrica de algodón hasta alistarse en el ejército a los veintinueve años. EL escritor explica que su motivo fue no sufrir más hambre. Llegó a ser oficial de ejército. Comenzó a publicar libros mientras aún estaba en el ejército. Estudió más tarde en la academia de artes del propio ejército, lo que después le permitió cursar una maestría en literatura en la universidad Normal de Beijing y, finalmente, un doctorado en la Academia de las Letras de Lu Xun.

Su primer libro salió de imprenta en 1981. Desde ese momento ha probado ser un escritor prolífico con once novelas hasta la fecha, además de 29 nouvelles y ochenta cuentos distribuidos en siete libros, cinco libros de ensayo, nueve guiones de cine además de piezas de teatro. Es prolífico no solo en la cantidad de títulos, sino que también por que su obra tiende a ser voluminosa. Sus obras traducidas al español superan las cuatrocientas o setecientas páginas. También sabemos que su productividad no termina aquí. Mo Yan es conocido por la velocidad con la cual produce cada obra. Por ejemplo, las setecientas y más páginas de *La vida y la muerte me están desgastando* (2006) le tomaron cuarenta y tres días. *Las baladas del ajo* (1988) en treinta y cinco días. Pero además es el escritor chino con una imaginación más prolífica. Además del Premio Nobel y muchas distinciones en China, Mo yan también ha recibido más de una veintena de reconocimientos en Taiwán, Corea, Japón, Estados Unidos, Francia, Italia y otros.

La fundamentación para darle el Nobel fue por su literatura que responde al realismo-alucinatorio, una etiqueta que resalta la característica de su obra capaz de describir la historia contemporánea china mezclando fantasía y realidad. Sus maestros innegables son William Faulkner y Gabriel García Márquez, especialmente *Cien años de soledad*. El escritor recuerda que la primera vez que la leyó pensó inmediatamente que él también podría escribir una novela como esa, de la misma forma en que García Márquez se acerca a la obra de Kafka.

Hoy es el escritor chino más traducido, incluso antes del 2012, pero sus traducciones al español, al alemán o al francés no vienen directamente del chino sino que desde el inglés, desde

las versiones que el cinólogo estadounidense, Howard Goldblatt, ha preparado. Ana Gustavson, cinóloga sueca, tradujo directamente desde el chino al sueco. Sin estas traducciones nunca habría podido capturar la atención del jurado del Premio Nobel. Sus obras traducidas al castellano son catorce, la mayoría con la editorial Kailas que lamentablemente no tiene distribución en Chile.

Para conocer su obra es necesario contextualizarla en el desarrollo de la literatura china contemporánea. La tradición literaria china es milenaria. En forma escrita tiene ya quinientos años y reside principalmente en la poesía. La narrativa, en cambio, no tenía tanto peso en la antigüedad. El término mismo para narrativa en idioma chino es el mismo que designa el habla vulgar o los rumores callejeros. Su origen está en la dinastía Tang, en el siglo IX, pero la narrativa llega a su cumbre solo en las últimas dos dinastías chinas que van del siglo XIV al XVIII. Las obras clásicas de la narrativa china se produjeron en esta época, pero en la mitad del siglo XX sobrevino un giro de la lengua china que corresponde a su modernización, lo que a su vez también termina modernizando a la literatura. Desde ese punto, desde la fundación de la República Popular China en 1949, comienza la periodización contemporánea de la literatura que coincide también con la historia de China. Pero en estos setenta años la narrativa china no se ha producido con un vigor sostenido. Las primeras tres décadas, por ejemplo, hasta el año 1976, que es el término de la Revolución Cultural, la producción narrativa china (con excepción de Hong Kong y Taiwán, me refiero solo a China continental) fue casi inexistente debido a las barreras ideológicas.

Normalmente la crítica en China divide en dos fases la historia literaria contemporánea. El canon literario del real socialismo chino obedeció a una cita de Mao que dice «la literatura y el arte deben servir a la política», expresado en un discurso del año 1942. De tal modo antes de la fundación de la República Popular ya se sabía a qué respondería el canon literario chino. Esa es la razón por la que durante la primera mitad no se produjo una narrativa importante. Sin embargo, desde el inicio de la reforma política conocida como «la apertura China» en 1978, se produjo un cambio trascendental. La cultura entra en una etapa de prosperidad, florece con ella

la literatura. Desde ese momento hasta ahora surgen varias corrientes literarias que cambiaron sobretudo el campo narrativo.

La primera de ellas llega hasta mediados de la década de los ochenta y se conoce como «Literatura de cicatrices y de reflexiones». Su máxima preocupación fue la liberación del espíritu de la gente y denunciar los efectos sufridos por millones de personas durante la gran Revolución Cultural. Es una literatura de retrospectiva y reflexiva que ahonda en el pasado reciente. Desde la China contemporánea dirige su mirada crítica al período ya mencionado que no sirvió sino para arruinar la vida de muchos chinos y para transformar la sociedad china en un páramo cultural desolado. A pesar de llamarse Gran Revolución Cultural sus efectos la asemejan a una gran destrucción. Esta fue entonces una literatura de denuncia y de crítica abierta contra los abusos de esa época. Esta corriente tomó su nombre de un cuento de Lu Xinhua, *Las cicatrices*, publicado en 1978. Tuvo una inmediata aceptación y circuló por todo el país apenas publicado, lo que también logró convocar a otros autores a la denuncia. Uno de sus mayores exponentes fue Zhang Xianliang que en su novela *La mitad del hombre es la mujer* (1985), suscita mucha polémica con su descripción de escenas sexuales. Habla de un intelectual enviado a un campo de trabajo forzado por diez años mostrando su agotamiento, frustración y sufrimiento. Mo yan se unió a esa corriente literaria. Publica en 1985 la novela corta *El rábano transparente*, donde habla de un muchacho de diez años que es flaco, sucio y silencioso, casi salvaje, abandonado por su padre y maltratado por su madrastra, reclutado para trabajar en una construcción de un puente como ayudante de herrero. Este libro tiene una particularidad cuando se le compara con la demás literatura de la época. La crítica social es más discreta, más bien se centra en la sensibilidad, como una forma de cristalización de los sufrimientos del niño que creció casi mudo en la época. Es una forma de representar de manera menos brusca las cicatrices y sufrimientos de la época.

La segunda corriente narrativa surge a comienzo de la década del ochenta y duró hasta los años noventa. Se le conoce como *Literatura en búsqueda de raíces*. Un artículo del año 1985 del autor Li Hangyu le da nombre a esta corriente. El artículo se titula *Las raíces de la literatura y*

logró levantar una polémica en torno al legado de las tradiciones chinas en la literatura actual. Ya para entonces las reformas y la apertura estaban avanzadas en China, de modo que en cierto sentido es un llamado a buscar más allá de la revolución cultural, ir a las raíces tradicionales de la cultura en busca de motivos. Es un genuino despertar cultural, es un intento de emparentar las tradiciones con la modernidad, una búsqueda de los valores espirituales en las manifestaciones culturales de antaño. Las tramas de esta corriente literaria solían desarrollarse en tiempos lejanos o en territorios en los que no se perdía aún el sentido primitivo y esencial de la cultura tradicional. Cabe decir que fue una literatura que se mantuvo aislada de la influencia de occidente, al menos en su contenido, aunque sí incorporando técnicas de narración aprendidas de las obras extranjeras en traducción. En los años ochenta se produjo un boom en la traducción de obras al chino. Los escritores de Latinoamérica, incluso chilenos, llegan masivamente a China en ese momento. Eso permite decir que hay una influencia importante de Latinoamérica en la literatura china contemporánea. Varias generaciones de escritores, incluyendo el propio Mo yan, reconocen abiertamente la influencia de la literatura latinoamericana, sobretudo la del realismo mágico. Entre las obras más importantes de esta corriente está la novela corta de Han Shaogong titulada *Pa pa pa* (2008 se publica en español). Habla de un niño con retraso mental que vive en un pueblo apartado en las montañas. Tanto el futuro del niño, como el destino de ese pueblo funcionan como un símbolo. Las obras de Mo yan que coinciden con esta corriente son *Las baladas del ajo* (1988) y *El clan del sorgo rojo* (1986). La primera de estas es una novela que fue censurada en China por exponer la corrupción de los funcionarios básicos del régimen. Su conexión con la narrativa clásica consiste en la estructura por capítulos tal como lo hace *El sueño del pabellón rojo*, una novela escrita en el reino de la dinastía Qin (S. XVIII) por Cao Xueqin. *Las baladas del ajo* fundamenta cada capítulo en un poema folclórico o popular de un poeta ciego, que es también un personaje en la novela, y que sirve como una forma de abrir los capítulos. Mientras que *El clan del sorgo rojo* (1986), libro que fue adaptado al cine por Zhang Yimou y que ganó el oso de oro en 38º Festival de Cine de Berlín. Esa novela es la interpretación de la

vigorosidad, así como de la búsqueda de la libertad de creación a través de la gente de su propia tierra.

Al término de los ochenta y al comenzar los noventa en China se produjo una tendencia vanguardista en la novela. Esa es la tercera corriente y agrupa una literatura que innova en estilo y técnica, que hace notar su intención de romper con la literatura de los años precedentes. La característica es su experimentación de estilo donde priman las formas textuales sobre el contenido. Uno de los títulos importantes de la época es el *Anecdotario de mi tierra natal* (1993) del escritor Liu Zhenyiun.

Es una novela escrita con ciononueve entradas a modo de diccionario. En ella explica todo el universo de un pueblo apartado en el sur de China. Entre las entradas se encuentran las historias y tradiciones, los dialectos de este pueblo y crea un universo arraigado en las tradiciones más antiguas de China. Mo yan inscribe dos novelas en esta corriente, son dos títulos marcadamente vanguardistas. *Trece pasos* (1989) y *La república del vino* (1992). La traducción más precisa del último título debiera ser la república del licor y no del vino, porque el destilado de cereales es lo que más se toma en China, pero como la versión en castellano viene del inglés el título se hereda. Cuenta la historia de un condado chino que es el condado del licor. Es una sátira sobre una absurda sociedad china de canibalismo. En la novela habla de un gran banquete en el que se sirve un bebé cocido. Es en su estructura que Mo yan acerca esta novela a la experimentación de vanguardia. Introduce en el hilo de la historia una serie de enlaces intertextuales. Se introduce la correspondencia de un escritor llamado Mo yan con un doctorando en licor en la trama de investigación de un agente de policía. Su trabajo revela una fiesta de corrupción fiscal que le impiden seguir con su trabajo y lo terminan absorbiendo en las mismas prácticas que pretendía exponer. La otra novela, *Trece pasos*, habla de un profesor de física que resucita en el momento en que su cuerpo es depositado en la cámara frigorífica antes de ser maquillado, lo que produce una serie de eventos impredecibles.

En los años noventa, en un campo literario cada vez más diverso, prolífico y maduro, consiguió abrirse paso una nueva tendencia conocida como neorrealismo. Esta tendencia fijó su mirada en la historia de la gente común de

la sociedad china contemporánea. Gente corriente que en su día a día se debate frente a una existencia marcada por dificultades, tradiciones y anhelos personales en medio de ciudades multitudinarias en pleno crecimiento urbano. Es una narrativa descriptiva que intenta llevar al lector hasta una realidad objetiva, desnuda y sin artificios. Dos obras de Mo yan pueden ser calificadas como parte de esta corriente. Una de ellas es *Rana* (2009) y *Shifu, harías cualquier cosa por divertirme* (2000), colección de cuentos, donde el relato central, que perfectamente podría ser una novela corta, relata la vida de un obrero durante una gran crisis de empleo que sufrió China. Pero *Rana* es más importante, es una de las mejores novelas que tocan el tema de la planificación familiar en China. La rana simboliza en China la fertilidad, de ahí el título. Como saben, paralelo a la reforma y apertura de China de 1978, el estado implementó la política de planificación familiar que ustedes conocen como la ley del hijo único. Esta ley tuvo grandes consecuencias tras cuarenta años de aplicación porque la filosofía tradicional China, según lo afirmado por Confucio, hay mayor felicidad en el hogar con hijos varones. Esta ley contradujo a esa tradición lo que trajo profundas consecuencias sociales. En *Rana* habla una partera, la tía del narrador, que atendió los partos de casi todos en el pueblo. Pero luego, con la planificación familiar, su trabajo comienza a relacionarse más con el aborto que con el parto. Esta novela se puede leer junto al cuento titulado *Niña abandonada*, que es parte del libro *Shifu...*, aunque fue publicado en los ochenta ya hablaba de las consecuencias que traería la aplicación de esa ley.

La última corriente literaria de China es la nueva novela histórica. Su telón de fondo es la historia moderna de la historia china contemporánea, pero su objetivo no es el de describir los avatares de un periodo mediante sus grandes sucesos y personalidades, sino más bien contar la historia por medio de personajes comunes y corrientes de una manera más cercana e íntima las circunstancias políticas e históricas que les tocó vivir. Prima entonces la voz del individuo frente a la voz global escrita con grandes nombres. La obra más importante de Mo yan que cae dentro de este período es *Grandes pechos y amplias caderas* (1996). Es un homenaje a la mujer y a través de ella a la familia y al linaje femenino. Otra novela es *El suplicio del aroma de sándalo* (2001). En

ambas se relata la historia moderna de China. Si en *Grandes Pechos...* se habla de los primeros sesenta años de la República Popular China, en *El suplicio...* se retrocede aún más, incluso hasta la revolución de los boxers del siglo XIX.

Después de estas cuatro tendencias literarias hay dos obras que se sitúan más allá. Una de estas es muy difícil de situarla, *La vida y la muerte me están despertando* (2006), que como novela es una obra maestra. Narra la historia contemporánea china desde los años cuarenta a los noventa, mediante un terrateniente chino que fue fusilado en la reforma agraria comunista, pero que ha reencarnado en animales. Esta novela recurrió al concepto budista y permite que la voz reencarne seis veces, porque según la doctrina debe reencarnarse justo seis veces para volver a ser un humano. Pasa por buey, burro, perro, mono, etc. A través de estos animales el narrador observa las grandes transformaciones sociales y políticas del siglo XX en China.

La otra novela es *Cambios*, una nouvelle donde Mo yan habla de los grandes cambios que vive el narrador junto a sus compañeros de colegio después del periodo de la reforma y apertura.

Para ahondar más sobre el autor les recomiendo una reseña de tres novelas que hizo el escritor chileno Ramón Díaz Eterovic en la revista *Carcaj* publicada por Lom. Mi misión ha sido dar un arco general y muy breve, espero haber dejado claro que para la literatura china Mo yan es un personaje central. Tanto su obra como la obra de sus contemporáneos son un testimonio de que la literatura china llegó a un estado de desarrollo autónomo y próspero. El nivel de calidad así como su presencia en el mundo van creciendo en variedad de estilos y pluralidad de temas, mientras que sigue en una permanente búsqueda. Hoy, vive su mejor época.

**Arturo Fontaine:** ¿Sueño del pabellón rojo, a qué período responde?

**Sun Xintang:** se trata de la cumbre de la narrativa china, es una novela de más de mil páginas que es parte del periodo clásico.

**AF:** entonces ¿cómo es posible que después de esa novela cumbre la tradición no haya sido capaz de producir nada durante la época de Mao, o es que no rescata nada de ese periodo?

**SX:** no, no hay nada y se debe, como dije, a las condiciones ideológicas. Muchos autores dejaron de escribir y los que continuaron cambiaron totalmente su estilo y la dirección de su obra. Se

adaptaron a la panfletización política de la literatura. Desde los cincuenta a los setenta hubo producción literaria, pero casi el cien por ciento de ella responde a este fenómeno propagandístico real socialista. Hoy nadie lee esos títulos porque no tienen calidad literaria.

**AF:** ¿el cambio se produce, a tu juicio, principalmente por la llegada de las traducciones?

**SX:** no, antes. Se produce ese cambio a finales de la década del setenta después de la muerte de Mao cuando se produjo la política de apertura al exterior de China y la reforma económica. Desde ese momento, cuando los chinos comienzan a disfrutar de mayor libertad en todos los sentidos, los escritores a su vez gozan de un mayor espacio de expresión. Mo yan, por ejemplo, publicó su primer cuento en 1981, pero ese primer cuento ya no se le considera un texto de mucha calidad literaria porque habla de la lucha de clases a tono con la época.

En los años sesenta hay una novela que se titula *Camino dorado resplandeciente*. Habla de una colectividad, una comuna, y su avance hacia el comunismo, pero ya nadie la lee.

**AB:** ¿con qué libro debe partir un lector si se quiere acercar a Mo yan? ¿Podrías compartir un poco sobre tu propia relación con Mo yan como lector? ¿Con qué libro empezaste? ¿cual ha sido tu recorrido? ¿fue cambiando tu propia relación con su escritura a medida que esa obra también se transformó de corriente a corriente?

**SX:** Mi recomendación es comenzar sin dudas por *La vida y la muerte me están desgastando*. Para mí es su mejor novela, ya describí de qué trata y los recursos que usa, pero lo que podría agregar es que su estructura es magistral. Mo yan revela que llevaba años en macerando el proyecto de esta novela sin poder ejecutarlo porque no sabía como iniciarlo, pero una vez fue a un templo budista y se sintió inspirado.

**AB:** ¿es budista Moyan ?

**SX:** No. En China es así, la gente tiene una afiliación cultural con el budismo y unos pocos son los que además son creyentes. Yo mismo, que tampoco soy creyente, voy seguido de visita a templos budistas.

**AF:** ¿cuanto ha influido el tema del cine en el desarrollo de la literatura contemporánea? En mi caso, por ejemplo, leí el libro después de haber visto la película *El Clan del sorgo rojo*. Y mientras avanzabas en tu exposición me pareció reconocer entre los títulos de las novelas a otras películas.

**SX:** A mi también me sucedió lo mismo; vi la película antes de leer *El clan del sorgo rojo*. Así es como yo llegué a Mo yan. Es que en los años ochenta con la película ganó mucha fama gracias al reconocimiento de la crítica, pero es mas bien en la década posterior que Mo yan se convierte en un escritor consagrado. La mayor polémica que levantó fue con su novela *Grandes pechos, amplias caderas*, tanto por el título como por la descripción de escenas eróticas en la novela. En China entonces esta novela fue muy pirateada y su distribución fue masiva.

**AB:** ¿como circulan los libros pirateados en China?

**SX:** antes voy a terminar de responder tu pregunta anterior y la que me hizo Arturo.

Mas tarde leí *La vida y la muerte...* y *Rana*, que son novelas que cada vez me despiertan mayor interés. Como autor desarrollan un sentido del humor que es efectivo y a la vez humilde. Mi contacto con él surgió en 2012, antes de su Nobel, cuando dirigía un centro de traducción al español de literatura contemporánea china. Organizamos un seminario en torno a una de sus obras y lo conocí en ese contexto. Entonces dijo «cualquier traducción de alguna de mis obras es un hecho positivo».

Después del Nobel le tomó cuatro años volver a publicar. Al parecer en esos años no logró escribir. Son todos cuentos los que publica después.

En los noventa había en China mucha piratería, todo escritor famoso la sufrió, tanto autores chinos como extranjeros. Por ejemplo García Márquez y Vargas Llosa la sufrieron. Pero desde el ingreso de China al OMC el gobierno comenzó a aplicar medidas cada vez más estrictas de protección de la propiedad intelectual. La situación de hoy es diferente. Hay piratería, pero mucho menor.

**AF:** Al leer *Rana* uno se pregunta qué impacto tiene eso. Al leerlo me parece ver la misma torrencialidad de Faulkner en Mo yan, pero eso se puede deber a que el traductor del inglés debe consultar a Faulkner en materias de estilo antes de ponerse a traducir. Esa torrencialidad viene aparejada de descripciones de escenas terribles, en *Rana* eso le corresponde tanto al parto como al aborto. Entonces me pregunto si eso tiene cierto impacto político.

**SX:** efectivamente, la planificación familiar durante mucho tiempo fue un tema sensible, tanto en los medios de comunicación como en la

literatura. Pocos escritores lo tocaron. Mo yan en este sentido fue muy atrevido. Lo que describió, a veces de manera feroz y cruel, en esa novela, son casos reales que se repiten en muchas partes de China. En los primeros años de la aplicación de esta política, por ejemplo en los ochenta, se produjeron muchas tragedias, entre ellas el aborto obligatorio. Esto causó que las mujeres huyeran de sus hogares para escapar de esa política cruel. Hay casos de asesinatos a las personas que obligaban a estos abortos, sobretodo cuando el padre constataba que el niño abortado era varón. Pero a pesar del escándalo del tema, la obra fue bien recibida y pronto fue reconocida con los premios mayores de la literatura.



# Piñeiro

**Mujer, alerta.**  
Presentación  
de Rodrigo Rojas.

A principios del año 2010, la Real Academia de la Lengua junto a todas las academias asociadas de América, tenían cita para juntarse en la ciudad de Valparaíso y celebrar el V congreso de la lengua. Como ya saben todos los nativos de esta tierra ese congreso no congregó a nadie. El terremoto disuadió a todos de viajar a Chile. Para la ocasión la municipalidad de Valparaíso había dispuesto que una obra de arte se instalara frente al mar en el puerto. Esta obra se componía de mucho vidrio. Cilindros, tubos fluorescentes que formaban una oración. El artista instaló los vidrios, los cables, los generadores, accionó

el interruptor y el gas encendió la frase con que el explorador Ernest Shackleton convocó 100 años antes a los voluntarios para su expedición hacia la Antártica.

Esa noche el artista satisfecho contempló la frase en neón azul contra la noche estrellada y se fue a acostar a su hotel. A las tres de la madrugada el terremoto y posterior maremoto hundió y partió ciudades, tumbó edificios, agrietó carreteras y, por supuesto, hizo añicos la frase para convocar hombres exploradores. Es extraño pensar que se quiebra una frase y también el congreso que celebra el idioma de esa frase. El terremoto, con su vocabulario

---

de tierra sacudida hizo huir a los catedráticos. La lengua tectónica, que es la lengua del paisaje profundo, impuso su realidad, su tiempo urgente y milenarismo a la vez. El diccionario de la RAE, celoso de dejar que entren así como así nuevas palabras, sobretodo barbarismos que usan de este lado del charco atlántico, se cerró de sopetón y se guardó hasta una nueva ocasión. El diccionario necesita de un lector que pueda leer en reposo, algo imposible cuando el piso se zangolotea.

Hace poco leí el discurso que Claudia Piñeiro dio para el mismo congreso, pero nueve años después, en marzo de 2019, en Córdoba, donde se celebró la VIII versión de esta reunión convocada por la Real academia y la asociación de academias fuera de España. Lo siento, no lo puedo evitar, sentí ese sonido profundo que antecede a los temblores cuando leí el discurso de Piñeiro. Escuché el ruido sordo que hace aullar a los perros un par de minutos antes que empiece la primera sacudida. Claudia Piñeiro se arrojó directamente al punto cero de esta lengua para nosotros: *La lengua española en las Américas es una lengua impuesta*. Con estas diez palabras resitúa el congreso, le recuerda de pasada que mientras siga llamándose congreso de la lengua española estará faltando a la verdad ante quienes han nutrido con sangre a esta lengua. Porque decir que se trata de un idioma impuesto, como lo explica Claudia Piñeiro, es también decir que es una forma de narrar, de estructurar las historias, que silenció las

narraciones que ya existían antes de que esta lengua se asomara al continente. Callar esas narraciones equivale a suprimir la imaginación, modificar la memoria y la identidad de una comunidad. Es dejarla sin palabras para nombrar lo propio o al menos sin palabras que puedan ser pronunciadas en voz alta y con orgullo en la plaza pública. Luego, en su discurso, Claudia Piñeiro extiende esa meditación sobre la lengua que se impone a una situación actual: estira su idea unos quinientos años para referirse al lenguaje inclusivo.

El sonido sordo y los perros aullando al que me referí es justamente ese; el lenguaje con una conciencia envigorizada del cuerpo, pero Cuerpo con mayúscula. Lo interesante es que una autora que ha sido una voz clara en la defensa del aborto libre, que ha explicado con precisión que la violencia implícita en prohibir el acceso al aborto es superior a la supuesta vulneración que conlleva el mismo procedimiento de aborto. La autora lúcida, que deja como cínicos a quienes usan la palabra vida como un estandarte para prohibir el aborto, pues bien, esa autora para uno, desde la vereda del prejuicio y la simplificación, sería alguien que abraza al lenguaje inclusivo como una máxima ética exigible. Sin embargo aquí es cuando uno hoy y el ayer de 500 años y dice que es necesario respetar los procesos vivos de las lenguas. Que solo el tiempo podrá ver si este lenguaje se absorbe y se adopta y pasa a ser parte del habla natural. Claudia Piñeiro

lo explica así: *De nada sirve ni oponerse ni tratar de imponer un lenguaje atravesado por la realidad: la lengua está viva y siempre será con el tiempo lo que el uso determine*. Es ese el punto en que escucho el subterráneo arrastre de las placas tectónicas de la lengua. No porque crea que es un temblor el llamado a no tratar de imponer a la fuerza este lenguaje con perspectiva de género, tampoco veo un sismo en denunciar la autoridad desde la que hablan quienes dicen que este giro en el lenguaje es un error, una expresión muy limitada de un problema que no se arregla empobreciendo la lengua. No, ese ruido subterráneo que escucho viene de su postura de *laissez faire*, déjalo pasar, esto no es un problema, más bien es un problema del tiempo. Me gusta eso, porque es nuevamente el paisaje que surge; sí, el paisaje, porque cuando Claudia Piñeiro habla de tiempo se refiere a uno que es más extenso que nuestra capacidad de mantener la concentración, quizás hasta más largo que nuestras vidas. De tal modo es entonces un tiempo mayor, como el tiempo geológico. Nuevamente entonces recuerdo Prats, el artista en Valparaíso en febrero de 2010 con su frase hecha trizas. La lengua en exhibición de cristal no resiste al habla de la tierra, al vocabulario de la realidad tectónica.

Hasta ahora solo he hablado de los sonidos sordos que anteceden al temblor, me falta el momento en que la tierra se mueve. Puede ser que Claudia Piñeiro sea sísmica en cierto sentido. Estudió para ser contadora, profesión que ejerció y

que al parecer mientras tenía la misión de contar tornillos industriales sintió un temblor interior y dejó la contabilidad de la noche a la mañana... para nuestra fortuna. Se entusiasmó con un concurso literario, el *sonrisa vertical* de Seix Barral donde en 1991 quedó entre los diez finalistas con su novela *El secreto de las rubias*. Desde ese momento los premios y reconocimientos se han acumulado. Entre ellos están el premio Clarín de novela el año 2005 por su libro *Las viudas de los jueves* o el premio Sor Juana Inéz de la Cruz del año 2010 por su novela policial *Las grietas de Jara*. Ambas obras llevadas al cine. Estos son solo dos de al menos diez importantes reconocimientos, además de la publicación de quince obras narrativas y el estreno de cinco obras de teatro.

Aún debo llegar al temblor, este sobreviene en el tercer giro que la autora da en su discurso del congreso en Córdoba. Después de hablar de las lenguas sobre las que el idioma del conquistador se impuso, después de hacer un llamado a dejar ser y fluir libre a la perspectiva de género en el lenguaje, sin usar la fuerza para imponerla o rechazarla, saca a relucir verdaderas joyas. El temblor es un temblor de piel, como cuando se eriza todo en la base de la nuca y los antebrazos. Claudia Piñeiro comienza a citar mujeres que cantan y narran usando formas de expresión tradicional, pero que expresan la contingencia. Son ejemplos que ella propone como lengua viva, pero a la vez conectadas con la misma

hebra que se intentó callar hace quinientos años. Cita versos de Mariana Carrizo, una coplera salteña. De Charo Bogarin, autora nacida en la provincia de Formosa que recopila de canciones en quom, mbya y guaraní. Finalmente de la cantante conocida como Miss Bolivia, que fusiona, entre otros estilos, la cumbia villera, el hip hop y el reggae. Aquí me permito terminar con la cita de la cita. Leeré un fragmento pequeño de una canción de Miss Bolivia que Claudia Piñeiro leyó ante el congreso:

*“Ovarios, garra, corazón /  
Mujer alerta, luchadora, orga-  
nizada / Puño en alto y ni una  
menos / Vivas nos queremos / Pa-  
ren / Paren de matarnos / Paren,  
paren / Paren de matar”.*

# **El lugar del escritor: literatura y compromiso.**

**Claudia Piñeiro**

Quisiera volver, en esta mañana, sobre ciertos conceptos en los que vengo trabajando desde hace un tiempo. Algunos ya aparecieron en varios trabajos y conferencias anteriores. En especial en la apertura de la Feria del Libro de Buenos Aires en el año 2018. En esa ocasión titulé mi conferencia: *El conflicto con la autoridad y la disidencia como estado de alerta*. Sobre esos conceptos quiero trabajar hoy también. Porque es en ese lugar, en el del conflicto con la autoridad y la disidencia como estado de alerta, donde me siento más cómoda. Allí es donde elijo pararme, como escritora, dentro de la sociedad a la que pertenezco.

Pero antes de arrancar, me gustaría pedirles un ejercicio de simulación. Que se sacudan un poco, que aflojen músculos, articulaciones y estructuras internas. Y que luego volvamos al título de mi conferencia.

El lugar del escritor: literatura y compromiso.

Lo primero que quiero hacer es cambiar el título que yo misma puse adrede y con el objetivo de que el cambio posterior tuviera un significado.

Lo cambiaría por el siguiente:

El lugar de la escritora: literatura y compromiso.

Y no es que quiera dejar afuera a los hombres

al pasarlo del masculino al femenino, sino que lo que pretendo es que los varones se sientan incluidos en la versión femenina del sustantivo que surge a partir de verbo escribir. Así como a nosotras nos han entrenado durante siglos para sentirnos incluidas en el modo masculino de sustantivo: escritor, y de tantos otros, quiero intentar que los hombres hoy hagan lo mismo que las mujeres hemos hecho durante siglos: aceptar una convención. ¿Se puede? ¿Cuesta sentirse parte del universal “las escritoras” siendo hombre? ¿Tanto?

Desde niñas, desde que aprendimos a hablar, supimos que si alguien decía “alumnos pasen al aula”, aunque se tratara de una clase donde el setenta y cinco por ciento del alumnado estuviera compuesto por mujeres, también nos estaban llamando a nosotras. Y, por lo tanto, entrábamos. Si nuestros padres hablaban de sus “hijos” - aunque tuvieran cinco niñas y un varón-, sabíamos que en ese universal estábamos nombradas. En el colegio, como alumnas o como madres, cuando mandaban comunicaciones encabezadas por “queridos padres” -y a pesar de que la nota la leyera irremediablemente sólo la madre- entendíamos perfectamente que el masculino se refería a ella, o sea, a nosotras.

Así nos educaron, sumisas frente algo que no es más que una norma establecida desde el poder, en este caso el poder de quien decide el uso de una lengua. Lo aprendimos, lo aceptamos y marchamos por el mundo sin cuestionarlo. Hasta que desde hace algunas décadas, esta convención empezó a incomodar. Porque, por fin, nos dimos cuenta de que no es una convención ingenua que se limita sólo a elegir una forma de nombrar el mundo. El lenguaje construye realidad y no es necesariamente cierto que el “padres” siempre incluye a las mujeres, ni el “ciudadanos”, ni el título universitario que figura en el diploma de tantas de nosotras: “arquitecto”, “abogado”, “contador”. Mi abuela, por ser mujer, no podía votar; por lo tanto, no estaba incluida en el “ciudadanos”. Mi madre, por ser mujer, no tenía la patria potestad de sus hijos ni disponía de los bienes del matrimonio; así que tampoco estaba incluida, a los efectos legales y económicos, en ese “padres”. Yo, egresada de la universidad de Ciencias Económicas con el título de Contador (en masculino), no estuve incluida en la selección de personal para el mejor estudio de auditoría de Buenos Aires, filial de un estudio

americano, hasta que desde EEUU obligaron a la empresa a cumplir con una ley de minorías y tomar disidencias; entre ellas, mujeres. Recién entonces, gracias a una ley de cupo y extranjera, fui alguien que podía ser contratada por el más selecto estudio; antes no, aun teniendo el mejor promedio de la Universidad de Buenos Aires y medalla de honor.

Lo más llamativo es que ninguno de los ejemplos mencionados fue hace tantos años: ni el de mi abuela, ni el de mi madre, ni el mío.

Por eso es que hoy propongo hacer el esfuerzo contrario: que al decir escritora los hombres que escriban se sientan incluidos, se sientan nombrados. Si nosotras lo hemos soportado durante tantos siglos, sin duda los varones, también lo lograrán.

Ahora bien, apuesto que si en el anuncio original de esta conferencia yo hubiera titulado “el lugar de la escritora”, muchos habrían pensado que se trataba de una charla sólo para mujeres. Al poner el título no quería ni confundir ni develar mis intenciones, por eso preferí usar el universal masculino al que tanto estamos acostumbrados. Pero quiero dejar claro que cuando se enuncia “el lugar del escritor” yo no me siento más representada como hasta hace poco, ya no me siento cómoda si se me nombra de esa manera. Sé que estoy incluida; pero algo me inquieta, me raspa, me retuerce las tripas. Esta sumisión ancestral a una forma de uso del lenguaje que formateó el mundo a favor de los varones, dejó de funcionar para muchos de nosotros/nosotras. ¿Por qué? Porque elegimos pararnos en el lugar donde está el conflicto con la autoridad y la disidencia como estado de alerta.

Cuando el lenguaje incomoda, entonces muta, cambia, crece. Nadie usa palabras que no nombran lo que queremos nombrar. Si la palabra escritor deja de nombrar a mujeres y hombres que escriben, terminaremos encontrando otra forma de nombrarnos que nos incluya a todos, todas, ¿todes?. Usaremos aquellas palabras con las que nos encontremos más cómodos y se impongan a fuerza de uso. Mientras tanto propongo este cambio, solo por hoy, como señal de apertura a un nuevo e irremediable cambio de paradigma. Tal como en un partido de fútbol a los 45 minutos los jugadores cambian de arco para que el encuentro sea más justo, jugamos a que en este segundo tiempo les toca a los varones sentirse incluidos cuando decimos

“escritoras”.

Ahora propongo otro ejercicio, todas las escritoras, hombres, mujeres o no binarios, elijamos una batalla que se libra hoy día, en nuestra sociedad en su conjunto. Y preguntémonos si como escritoras (escritores, para el que aún no pudo relajar y dejarse nombrar por el femenino) queremos dar esa batalla, si queremos intervenir de algún modo o no, ya sea con la escritura o como activistas. Sin dudas, uno de los movimientos políticos y sociales más vivos -en América, en Europa, y probablemente en muchas otras partes del mundo- es el movimiento de mujeres. Ese movimiento está hoy en conflicto con la autoridad. Pero, ¿quién es la autoridad contra la que nos revelamos las mujeres? Como ha dicho tantas veces Rita Segato, ese otro contra el que tenemos que pelear no son los hombres, sino el patriarcado, entendiendo por tal la forma de organización social que reserva la autoridad más que al hombre al sexo masculino. Y cito a Segato: *Es, en ese sentido, que el ejercicio de la crueldad sobre el cuerpo de las mujeres, pero que también se extiende a crímenes homofóbicos o trans, todas esas violencias, no son otra cosa que el disciplinamiento que las fuerzas patriarcales imponen a todos los que habitamos ese margen de la política, de crímenes del patriarcado colonial moderno de alta intensidad, contra todo lo que lo desestabiliza.*

Hoy, nosotras, somos desestabilizadoras de un orden establecido y eso asusta a quien quiere mantener el estado anterior de las cosas, aterra al que siente que va a perder su lugar de privilegio. Ese poder desestabilizador nos pone en un lugar de riesgo, en el que nos tenemos que cuidar entre todas. La llamada sororidad, que viene de sor o hermana, palabra que surgió porque tampoco nos sentíamos más incluidas en la palabra fraternidad -que viene de fratello o hermano-. Otra vez, palabras que ya no incluyen lo que pretenden nombrar.

Entonces repasemos nuestras acuerdos hasta ahora:

1. Si digo escritoras, los hombres que escriben deben sentirse incluidos en el sustantivo; porque hoy, al menos hoy, queremos que nos den el gusto de que el universal se arme a partir de lo femenino y no de lo masculino.
2. Asumimos que uno de los movimientos más vivos política y socialmente, en lo que va del siglo XXI, es el movimiento de mujeres. Se

trata de urgencias. Para quienes viven en otras latitudes la desigualdad entre hombres y mujeres no se lleva puestas vidas, porque ya han superado esa instancia. En cambio por estas latitudes sí. Tomo el caso de Argentina que es el que más conozco. En un país como el mío, donde matan una mujer por cuestiones de género cada 24 horas, donde una mujer que aborta en clandestinidad, si sobrevive, puede ir presa de 1 a 4 años, la agenda de las mujeres tiene una urgencia insoslayable.

La rebelión a esa autoridad constituida surge de la consciencia de que el campo de batalla es nuestro cuerpo. La vehemencia y violencia con la que fuimos atacadas las mujeres que nos manifestamos a favor de la ley de aborto, durante los debates de 2018, demuestra que hay quienes piensan que tienen propiedad sobre nosotras y que la pueden ejercer en nombre de la religión, las buenas costumbres, o de lo que sea. Y que no están dispuestos a perder esa propiedad.

Ahora volvamos a la pregunta que surge del título de esta charla: ¿Debe una escritora (escritor) intervenir en estos hechos sociales? ¿Cuál tendría que ser su papel? Si la respuesta a la primera pregunta es afirmativa tenemos dos caminos para responder la segunda, que pueden no ser excluyentes: la literatura y el activismo. Sin embargo, hay diferencias. Cualquier intervención política que hacemos desde la literatura no necesariamente es voluntaria; no escribimos con el afán de cambiar el mundo, sino de contarlo. Escribimos para modelar el lenguaje como si fuera arcilla, para narrar historias, para crear personajes, para inventar mundos. Si alguna de esos textos mueve levemente alguna cuestión real en una sociedad, en un tiempo y en un espacio determinado, seguramente no habrá sido por voluntad de quien la escribió. Pero sí es cierto que la literatura de una época contribuye a la educación sentimental de las personas incluidas en esas generaciones. Y la educación sentimental que hemos tenido hasta hace poco nos hizo aceptar como “normal” una serie de reglas que muchas veces fueron y son injustas. Quienes se educaron leyendo a la extraordinaria poeta uruguaya Idea Villariño, habrán aprendido los versos que dicen, “*quisiera morir de amor para que supieras cómo y cuánto te he querido*”. Será muy

diferente a lo que reciba quien se eduque sentimentalmente leyendo “Ser palestina” o “Contra los hijos” de Lina Meruane, “Distancia de rescate” de Samanta Schweblin o “Matate amor” de Ariana Harwicz. *Madame Bovary* estuvo a punto de no publicarse por pleitos en los que se argumentaban “*delitos de ultraje a la moral pública y religiosa y a las buenas costumbres*”, pero Flaubert seguramente no tuvo esa intensión cuando lo escribió. Con una novela como *Orlando*, Virginia Woolf, revolucionó la sociedad inglesa de comienzos del siglo XX, pero es probable que no haya sido la intensión de Woolf al escribirlo. Toda novela, lo desee o no, configura un relato de la historia y del estado de las cosas. Aunque el texto en cuestión puede ser inocuo, complaciente con las reglas del mundo establecidas hasta entonces, o subversivo.

Pasemos al rol de la escritora (escritor) como activista. Y permítanme contar como ha sido esta toma de posición con mi propio ejemplo. Si bien siempre me sentí un ser político y una escritora con postura política, no intervine en la esfera pública abiertamente hasta el año pasado. Antes tuve participaciones aisladas, en la mayoría de los casos relacionadas con los derechos humanos y con situaciones que podían poner en peligro el “Nunca más” que como sociedad asumimos con respecto a los crímenes aberrantes perpetrados durante la dictadura militar en la Argentina. Pero el año pasado se abrió en mi país el debate sobre la ley de interrupción voluntaria del embarazo y eso me dio la oportunidad de participar en un debate cuyo tema ya estaba en mi literatura, sin voluntad de cambiar el mundo, pero desde muchos años atrás. En *Tuya*, mi primera novela, una joven que vive en una familia tipo –con roles de madre, padre, “somos todos felices”– se plantea la posibilidad de hacerse un aborto. En *Elena Sabe*, mi tercera novela, una mujer que no desea ser madre es obligada por otra mujer a seguir adelante con un embarazo y tener un hijo. Mi novela *Una suerte pequeña*, trabaja sobre el deseo de la no maternidad. Uno de los cuentos incluidos en mi último libro, *Quien no*, llamado “Basura para las gallinas”, narra una situación de aborto en condiciones de máxima vulnerabilidad. Todas estas historias las escribí hace varios años atrás. Por lo tanto, cuando se abre el debate sobre el aborto en la Argentina, lo que se me plantea es participar o no en la esfera pública, para debatir un

tema en el que venía trabajando en la literatura, desde hacía rato. Y al tema específico del aborto podemos agregarle la hipocresía, el silencio, el qué dirán, el rol impuesto la mujer, el deseo de no ser madre, la mentira. Todos estos temas presentes en mi literatura también tienen que ver con la prohibición del aborto. Así que cuando la “Campaña por el aborto legal seguro y gratuito” me pidió que fuera a hablar al Congreso a las comisiones donde diputados y senadores se informaban antes de votar o no la ley, me pareció que tenía la oportunidad de llevar a la acción una reflexión de años. Y una responsabilidad, la de aceptar un rol público desde donde hablar, lugar que me otorgaba la sociedad a la que pertenezco por el hecho de ser escritora. Por esas comisiones del Congreso habían pasado médicas y médicos, abogadas y abogados, especialistas en distintos aspectos relacionadas con el aborto. Pero la Campaña sentía que necesita que fueran a exponer personas que, por el campo de donde venían, tuvieran más posibilidades de ser escuchadas por congresistas. Hasta entonces se encontraban con que, mientras un extraordinario orador especialista en la materia exponía, los parlamentarios estaban hablando por teléfono, pidiendo un café, o conversando. Así es como aparecimos en el Congreso, escritoras, actrices, periodistas, conductores de Tv, cantantes, etc.

En esa oportunidad, acepté. Y a partir de allí, cada vez que se me dio la posibilidad de poner la palabra en función de esta causa, la tomé como una responsabilidad cívica.

Por último me gustaría hacer el camino inverso. En lugar de pensar a la escritora saliendo a lo social y actuando en ese plano, quiero ir desde la situación de la mujer en la sociedad de hoy hacia la situación particular de las escritoras mujeres.

Ya hablamos de cuál es el conflicto y cuál la autoridad en la sociedad toda. Pero déjenme repetir algunos conceptos. Sin dudas, el conflicto se provoca por el atrevimiento de las mujeres, al exigir compartir un espacio de poder que, desde las reglas que han manejado el mundo hasta hoy, le ha sido negado. Por convención llamemos a esas reglas: el patriarcado. Es evidente que las mujeres hoy estamos dando un batalla contra esa autoridad. Una autoridad que durante siglos dijo cómo teníamos que vivir, sentir, utilizar nuestro cuerpo, amar, procrear, ser madres o no serlo, cuidar a los otros. Y al rebelarnos contra

esa autoridad, lejos de sentirnos solas tomamos conciencia de la fuerza que supone el movimiento de mujeres.

¿Se replica esta lucha de la sociedad en su conjunto dentro del campo literario?

Sin dudas.

El mundo de la literatura es aún un mundo falocéntrico, entendiendo como tal la definición de Derrida que hace referencia a la existencia de un privilegio de lo masculino sobre lo femenino. Y en la marginalidad, en lo que queda definido en las orillas y fuera de esa élite, no están sólo las mujeres, sino los hombres que no se ajustan a ese modelo falocéntrico y las personas no binarias.

Me parece interesante que reflexionemos acerca de un acontecimiento que se dio en el mundo literario a principios de este año 2019. Cientos de escritores ibero americanos firmamos una carta: “Contra el machismo en la literatura”. Esa carta enunciaba una desproporción entre invitadas e invitados, jurados mujeres y hombres, y finalistas mujeres y hombres en la bienal “Vargas Llosa” que se llevó a cabo en la ciudad de México. La carta la firmamos hombres y mujeres, escritoras/escritores; algunos muy conocidos, otros menos conocidos, algunos muy exitosos, otros menos exitosos. Era una llamado a la reflexión acerca de la desproporción de mujeres en estos eventos no sólo en la bienal en cuestión. Lejos de producir en los organizadores esa reflexión lo que produjo fue una cerrada resistencia a mirar siquiera ninguna de estas cuestiones, canalizada a través de contestaciones vehementes, desacreditando por distintas vías lo expresado pero, sobre todo y especialmente, a las y los firmantes. Han respondido a esta carta algunos de los responsables de la Bienal Vargas Llosa, y varios escritores y escritoras con posturas a favor o en contra. Me gustaría compartir algunos de los argumentos que me parecieron más interesantes en el debate.

Primero, los defensores de no revisar el estatus quo dicen que “mentimos” quienes firmamos la carta en cuanto a la cantidad de hombres de mujeres y varones. Los invito a entrar a la página de la bienal y revisar tanto su *home page* como el programa y verán que coinciden con los expresados en la carta original. Si hubo otras mujeres, habrán estado en tareas administrativas, habrán servido café, o no les pareció interesante anunciarlas.

Segundo, tal como previa en la carta original,

el primer argumento esgrimido por uno de los responsables de la bienal -antes de llegar a los insultos- fue: "No seguimos otro criterio más que la calidad literaria". Esta simple oración tienen varios aspectos para analizar. Por un lado, está diciendo que si no hay mujeres es porque no tienen calidad literaria suficiente. Pero además, pasa por alto la subjetividad de la construcción de esa "calidad". La calidad literaria, históricamente, es un valor definido en un mundo comandado por hombres. O que lo fue hasta ahora. La frase utilizada suena a frase de clausura: recurre al valor de lo supuestamente indiscutible. Es como cuando en la lucha por la legalización del aborto se nos contesta que quien está en contra lo hace porque está a favor de la vida. ¿Y quién puede estar en contra de la vida? ¿Y quién puede estar en contra de la calidad literaria? Definamos vida: ¿La vida de un embrión de dos semanas vale más la de una niña de 11 violada por su padrastro a la que los antiderechos le negaron un aborto legal? Definamos calidad literaria: ¿Estamos absolutamente seguros de que la calidad de los hombres del boom era superior a la de Elena Garro, por solo mencionar un ejemplo de una de sus contemporáneas?

Dice Matilde Sanchez en su artículo "El canon y sus guardianes de hierro": *"Es una crítica generalizada e irrefutable que los escritores del boom no ayudaron a promover a contemporáneas tan excepcionales como las mexicanas Rosario Castellanos y Elena Garro (...) Tampoco proyectó a las brasileras Clarice Lispector y Nélide Piñón y, entre nosotros, a Sara Gallardo y Silvina Ocampo, contemporáneas de Cortázar."*

Un poco más de argumentos. Se ha refutado desde la organización de la Bienal que "hay un tipo de escritora que nunca se queja, que no firma manifiestos - obviamente no se las invita- y que no opta a ningún premio. Son las autoras que venden". Gracioso argumento porque con solo leer alguna de las cientos de firmas a la carta contra el machismo en la literatura uno se encuentra con Rosa Montero, con Jorge Volpi, con Juan Villoro, conmigo, todas escritoras (escritores) que vendemos.

Más aún, otra vez de parte de organizadores de la bienal se propone que supongamos que somos el director del Festival N de Madrid y que siendo sinceros con nosotros mismos respondamos, por ejemplo, esta pregunta: "¿No llevaría (al festival) a ese autor o autora con el que se

acuesta o con el que quiere acostarse?". Y la verdad que no, señor.

Por último, la frase que puede ser la clave de todo: "Yo creo que la mayoría de los directores de festival no saben cuántos hombres y cuántas mujeres han invitado hasta que no se lo dicen en un manifiesto". Y es que de eso se trata, justamente, de cambiar un paradigma, de que si hasta ahora algún director de festival no se fijó, se fije. ¡Por favor, que se fije, eso estamos pidiendo! Y que encuentre esas mujeres que como Garro tenían tanta calidad literaria como los hombres de su generación y a las que no se las veía.

Por supuesto no queremos que nos traten como ingenuas a las que hay que darle espejitos de colores para que nos quedemos tranquilas. Sí, queremos dejar claro que no aceptamos el argumento falaz de la calidad porque la calidad literaria es una construcción donde ciertos hombres han tenido más peso que el resto de todos nosotros.

Para finalizar, quiero traer algunas frases de la columna del escritor español José Ovejero al respecto de esta discusión: "El ataque de los hombres cuota": *"Es cierto que las cosas están cambiando, que hoy el desequilibrio es mucho menor que hace diez años. No hace tanto yo constataba que en las estanterías de mis amigos -y amigas- muy rara vez el número de títulos escritos por mujeres rebasaba el 20% -me dediqué mucho tiempo a contarlo-. Ya sé que esto no tiene un valor estadístico, pero les pido que piensen si en las suyas esto era diferente hace unos años. Y si hoy la diferencia no es tan grande es precisamente gracias a las protestas y reivindicaciones de las escritoras."* (...) *"Como si la excelencia fuese un criterio objetivo; como si el poder no desempeñase un papel en quién participa en qué actos; como si las amistades y las relaciones fuesen un asunto menor. Como si el canon estuviese libre de interferencias debidas al género, a la raza, al país de procedencia, a la clase social. (...) "Esto es lo más llamativo. La defensa a ultranza de sus decisiones por parte de todos estos señores que imperan en el mundo literario. En lugar de detenerse un momento a reflexionar, inmediatamente lanzan epítetos que impiden cualquier análisis: feministas radicales, deshonestas, inquisidoras."* (...) *"El feminismo radical es el mayor enemigo de la cultura, llegan a afirmar, y obviamente cualquier movimiento que se vuelve hegemónico tiene sus riesgos, pero estamos muy lejos de haber llegado ahí. Quizá sería más urgente examinar el riesgo que supone para la cultura*

*que hombres como ellos tengan el poder que tienen y lo repartan entre sus amigos y afines.”*

Espero que esta mañana, traer estos asuntos, estos debates, y hasta estas quejas, nos haya ayudado para pensar. Algo similar hemos tratado de hacer como jurados del premio Manuel Rojas que nos trajo a Chile, Cynthia Rimsky, Fabian Casas, Javier Vásquez, Alberto Fuguet y yo: incluir. Pensar la literatura desde los márgenes, honrar al escritor chileno que da nombre al premio dibujando un mapa literario honesto y más allá de las definiciones del poder que lo incluya. Por eso premiamos a María Moreno. Pero podríamos haber premiado a: Marcelo Mellado, Tomás González, Roberto Merino y tantos otros. No porque fueran hombres o mujeres, sino porque nos obligamos a poner la atención en la literatura que está en los márgenes, allí donde no hay siempre luces de colores que señalen el camino.



# Mo Yan

## **La memoria como ficción y como crítica.**

Presentación  
de Carlos Peña.

No hay mejor forma de conocer a un escritor notable, de esos que han inscrito su nombre en la cultura universal, que asomarse a los discursos con que agradecen los premios que han recibido. Hay quienes, como Vargas Llosa, hicieron en ese momento solemne el elogio de la lectura, mostrando que ella nos incomoda y desasosiega al poner de manifiesto la insuficiencia de la realidad que tenemos ante nosotros; otros como Neruda o García Márquez prefirieron subrayar con gracilidad y a la vez con fuerza, el compromiso del escritor con los problemas de su tiempo; hay también quienes, como William

Faulkner, decidieron llamar la atención acerca de la forma en que la creación literaria se entrelaza con la condición humana hasta hacerse una con ella y confundirse; y los hay todavía, como Albert Camus, que prefirieron recordar que la literatura es a veces un lujo, especialmente cuando se canta a las constelaciones estelares mientras los galeotes reman y se extenuan en la noche estrellada. Todos ellos, en el momento de inscribir su nombre en la memoria universal, eligieron lo que consideraron más cerca o más digno de la vocación que en ellos se celebraba y así, a veces sin quererlo, se retrataron.

Mo Yan, a quien en pocos momentos ofreceremos la distinción de Doctor Honoris Causa de nuestra universidad (algo que, sobra decirlo, nos honra más a nosotros que a él) al momento de agradecer con su discurso el premio Nobel prefirió contar historias, historias enlazadas con la trayectoria de su patria y el recuerdo de su madre. En vez de teorizar acerca de su vocación o intentar buscar en ella una tarea que la trascienda, Mo Yan prefiere simplemente ejercerla, mostrando que su vocación de contar historias sólo puede ser explicada a través de otras historias. Historias que explican las historias, como si los seres humanos estuviéramos envueltos en un cuento gigantesco que no acabara nunca y como si nuestro sentido del tiempo y de la lealtad a quienes nos antecedieron dependiera de nuestra capacidad de no olvidar, y en cambio ser capaces de recrear una y otra vez, las historias que ellos nos contaron. Como ocurre a otros escritores poseídos por una vocación irrefrenable, la vocación de Mo Yan es casi corporal o compulsiva como lo prueba el hecho que cuando niño solía hablar a los árboles, motivo por el cual su madre le ordenó callar y de ahí el nombre que eligió para ejercerla que significa literalmente no hables. Enmudeció obedeciendo a su madre; pero la desobedeció felizmente más tarde ejercitando esa forma sublime del habla que es la literatura.

Una historia acerca de cómo y por qué él empezó a escribir, muestra la índole de su

vocación y la magnífica ironía de su escritura.

Alguna vez, relata, un estudiante tildado de derechista (se trataba pues de un intelectual que había criticado la política del Partido durante el movimiento de las cien flores en los años cincuenta) fue enviado a trabajar al campo para reeducarlo. Al poco tiempo el estudiante, antes refinado, había olvidado sus modales y como a todos por entonces, mientras trabajaban obligados en el campo, los invadía el hambre. El ex estudiante y otro campesino que había sido cocinero, dedicaba sus momentos de ocio a aplacar el hambre fantaseando los platos que conocían. En una de esas fantasías compensatorias, relata, el estudiante contó que había conocido a alguien que comía jiaozi, una deliciosa masa rellena con carne de cerdo, todos los días y a toda hora. Los oyentes, entre los que se encontraba él, Mo Yan, dijeron que eso no era posible puesto que nadie sería tan rico como para poder comer jiaozi todos los días. El estudiante entonces exclamó: Es escritor por el amor de Dios ¿Cómo no entienden? ¡es que era un escritor!<sup>1</sup>

Fue entonces, dice Mo Yan, que decidí convertirme en escritor.

Evidentemente no fue el hambre y esa experiencia la que lo convirtió en escritor, es probable que haya sido la soledad la que lo empujó a escribir, pero cuando se convirtió en escritor tenía una experiencia más profunda de la vida gracias

a ello. Aprendió, por ejemplo, que incluso un escritor que puede comer jiaozi tres o cuatro veces al día, no tiene ninguna garantía de evitar la pena y el sufrimiento espiritual. “El acto de dar voz a ese dolor espiritual es, desde mi punto de vista, ha dicho, la tarea sagrada de un escritor”<sup>2</sup>.

Sin embargo, y como la obra de Mo Yan lo pone de manifiesto en cada una de las líneas que ha escrito y las historias que ha imaginado o simplemente reverdecido sacándolas desde el fontanar de su memoria, el sufrimiento espiritual, ese desasosiego al que la literatura da voz, no constituye un acto de enajenación que deslice al escritor, como con razón temió Neruda, a una ingenua metafísica cubierta de amapolas. La obra de Mo Yan, con sus historias, sus cuentos, las anécdotas que una y otra vez rememora tomándolas de su propia vida (motivo por el cual no sería raro que esta ceremonia quedara alguna vez transformada en un cuento que pusiera de relieve algo que nosotros no vemos pero él sí); esas historias, esos cuentos y esas anécdotas digo, están entrelazadas con lo que pudiéramos llamar la materialidad del acontecer histórico, la historia de su China natal.

La historia de China de su China natal, y más generalmente la historia, no es para Mo Yan un escenario predispuesto donde se desenvuelve lo humano, una gran plataforma en medio de la que se despliega el individuo ya constituido, sino que el individuo se modela y

1 *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte*, China Intercontinental Press, 2015, p. 16.

2 *Ibidem*, p. 17.

configura con el barro de los días y del tiempo.

En el *Sorgo Rojo*<sup>3</sup>, por ejemplo, rememora una historia familiar que transita por tres generaciones recapitulando una línea de tiempo que alcanza la revolución y la instalación de la república popular. Su concepción del tiempo, además de estar influenciada por las múltiples perspectivas (algo que, sin duda, revela el influjo de Faulkner) se aleja sin embargo de la gran narrativa maoísta, de la historia al por mayor donde se sumergen todos los problemas y todos los dolores para salir en el futuro transformados en felicidad. En cambio, Mo Yan transforma esa historia por una historia al por menor donde la gran historia es de alguna forma sometida a crítica a través del acontecer cotidiano y las tribulaciones de quienes en él desenvuelven sus vidas. La multiplicidad de voces y de perspectivas del tiempo que en sus historias se entrelazan, relativizan cualquier simplismo histórico y muestran que la experiencia humana del dolor espiritual no puede ser compensada con ninguna arquitectura histórica de largo plazo, porque incluso cuando la historia tiene éxito, deja una estela de pérdida.

Durante decenios que no parecen más que un instante en el tiempo, hileras de figuras humanas color escarlata iban y venían entre los tallos de sorgo para entretejer un enorme nido humano. Mataron, saquearon,

defendieron su tierra en una danza valerosa y alborotada que, a quienes —descendientes poco filiales— hoy hemos ocupado esa tierra, nos convierte por comparación en siluetas pálidas.

Esas siluetas que se nos antojan pálidas comparadas con la gran narrativa de la historia, son, sin embargo, y quizá esta sea una de las claves de la obra de Mo Yan, el único lugar donde se radica la condición humana, la única experiencia que tenemos y que transmutamos en anécdotas y experiencias que la pluma de Mo Yan, y con él el quehacer de los escritores, nos la devuelve en la forma de novelas y de cuentos. Se ha subrayado a veces por los críticos, que en la obra de Mo Yan está la influencia de Faulkner y del realismo mágico latinoamericano, aunque después de leer *La vida y la muerte me están desgastando* también podría comparárselo con Kafka; pero esa caracterización formal no logra mostrar la riqueza de su obra que en vez de abrumarnos con una imaginación afiebrada, parece más bien un esfuerzo permanente por asomarse a la gran historia reverdeciendo la memoria de aquellos que entrelazaron su vida con la suya, una memoria que, como su obra lo pone de manifiesto incluso cuando fabula con hombres reencarnados en burros o en osos, es el único contacto que tenemos con el mundo a nuestras espaldas, cuyas grietas y cuyos defectos, cuyo dolor espiritual y cuya gloria, la memoria es la única capaz de revelar.

Hay pocos escritores que, como Mo Yan, transmuten la historia en memoria, la memoria en ficción, la ficción en crítica, la crítica en el descubrimiento de la subjetividad, la subjetividad en cuerpo y la gran narrativa de la historia en la pequeña historia que cada vida humana es, como si la memoria de lo que a cada uno ocurrió y que la literatura perpetúa, fuera un testimonio de lo que se alcanzó; pero también y al mismo tiempo una acusación crítica de las oportunidades malogradas.

Alguna vez se pensó que las culturas eran inconmensurables unas con otras, que el envoltorio del tiempo y la distancia del espacio, hacía difícil o imposible que miembros de culturas muy disímiles pudieran encontrarse. La obra de Mo Yan, quien honra a los miembros de la universidad con su presencia y con su voluntad de aceptar la distinción que le ofrecemos, muestra que ese era un error, puesto que para evitar la incomunicación los seres humanos contábamos con el regalo de la literatura.

---

En agosto de 2019 la Universidad Diego Portales le confirió el título de Doctor Honoris Causa a Mo Yan. Este texto corresponde a la presentación de dicho título y la conferencia que sigue es la aceptación por parte del autor.

<sup>3</sup> Editorial El Aleph, 1987. Fue llevada al cine, y su director obtuvo con ella el Oso de Berlín.

## **Los ríos y** **la literatura** **Mo Yan**

Durante mi infancia creía que el río Jiaohe, que corría detrás de mi casa, era el más grande del mundo. Más tarde, viajé a más de cien kilómetros de mi hogar con un equipo de trabajadores del campo para trabajar en la amplificación del Jiaolai, río que cruzaba la península de Jiaodong de mi provincia. Supe que el Jiaohe no es más que un afluente del Jiaolai, con una longitud inferior a cien kilómetros y un área de cuenca de unos 600 kilómetros cuadrados, lo que demuestra que efectivamente, se trata de un río insignificante en el mapa del país. Años después, hice el servicio militar lejos de mi tierra natal y recorrí muchos lugares, además pude ver el Río Amarillo y el Yangtzé, los dos ríos más grandes de China y me di cuenta de que el río de detrás de mi casa era realmente pequeño.

Me apasionan los ríos y siento especial interés por los conocimientos relacionados con estos fenómenos geográficos. Aprendí que el Nilo, de África, es el más largo del mundo mientras el río más caudaloso, con más afluentes y cuenca más amplia es el Amazonas de América del Sur. Al imaginarme sus 15.000 afluentes, los 200 km de ancho de su desembocadura y que por él fluye un 20% del volumen mundial de agua, me emociono. ¡Qué grandioso debe ser! Todo esto me ha hecho mucha ilusión: viajar a América del Sur, al río Amazonas, a su desembocadura.

En 2014 me invitaron a ver la final de la Copa

Mundial de Fútbol en Brasil, que disputaron Argentina y Alemania. Sin duda, iba por Argentina porque es un país sudamericano y el Amazonas está en América del Sur. Me decepcioné un poco con el resultado ya que perdió Argentina. En las calles, muchos hinchas argentinos lloraban y, por otro lado, festejaban los alemanes. En mi caso, solo sentí algo de desilusión porque el motivo principal de aquel viaje no era ver la Copa Mundial, sino visitar el Amazonas.

Al día siguiente viajé con ansia a Manaus. Un medio de comunicación chino me coordinó un tour: una semana de crucero en el Amazonas. En el avión, a través de la ventanilla pude ver la panorámica del gran río: con tantos giros y rodeado o separado por tierras verdes. Había visto varios grandes ríos a vista de pájaro, pero ninguno es comparable con el Amazonas en su grandeza, su hermosura y su rebosante vitalidad.

Durante la semana siguiente, de noche dormía en el barco y de día navegaba en las aguas del Amazonas. A veces tomaba una lancha para explorar la selva tropical, visitar las tribus de los aborígenes, pescar pirañas e incluso cazar caimanes. Era un programa muy completo, con muchas novedades impresionantes. Vi loros gigantes en las ramas de los árboles, anacondas enormes colgadas en los árboles, muchas plantas raras, niños jugando a fútbol descalzos, delfines rosados saltar del agua, habitantes indígenas que simulaban hacer fuego con madera, y latifundios lujosos construidos por los colonizadores. También pude ver cocodrilos, oír los aullidos de los monos, presencié los destellos de los ojos de los caimanes u otras bestias en la noche y olfatear abundantes olores de la selva, del río, de las plantas y de los animales.

En el crucero había más de 40 turistas procedentes de varios países. Dos argentinos, padre e hijo, dueños de una finca, que se hicieron amigos de mi compañero chino. Ellos disfrutaron de las ricas comidas y las variadas bebidas alcohólicas, copa tras copa. Habían leído las obras de Borges y estaban orgullosos de que el gran poeta y narrador fuera argentino. Un marinero, viejo y canoso, tocaba guitarra en la cubierta y cantaba canciones populares con una voz solitaria. No entendí las letras, pero pude percibir sus sentimientos. Sentado enfrente, yo bebía cerveza mientras observaba sus miradas y su rostro. Dicen que era indígena y que cantaba sobre su etnia, recuerdos de sus antepasados, sangre y fuego, cuchillo y

arma, masacre y esclavitud, revolución y rebelión, amor y muerte... Los innumerables días, como anillos de los árboles, y los infinitos sentimientos se transmiten con la voz. Mis miradas naturalmente se dirigieron también a las vastas aguas del río: caudalosas corrientes se reúnen aquí y engendran tanta existencia como una madre. Los ríos son vasos sanguíneos de la Tierra que se distribuyen como una red, significan vida. Sin ellos, hay desierto. Son fuente de culturas y civilizaciones, y por supuesto, recursos literarios.

Navegando en el gran río, pensé muchas veces en García Márquez, Vargas Llosa, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, entre otros. Una constelación de escritores de la literatura latinoamericana. He leído bastantes obras literarias de América Latina y soy consciente de que lo que leí es solamente una muy pequeña parte de las letras latinoamericanas. Sin embargo, esta pequeña parte me impresionó y me inspiró.

Esos días sobre el Amazonas, también recordé varias veces cómo, hace bastantes años, sentado en el lecho de adobe (*Kang*) de mi casa, observaba a través de la ventana las torrenciales aguas del río Jiaohe. Era un adolescente y debido a una úlcera en el pie, tenía que quedarme sentado allí. Caía una abundante lluvia, como si el cielo tuviera agujeros. De vez en cuando venían noticias con el altavoz, el sistema de comunicación en aquel entonces, y anunciaban la llegada de nuevas inundaciones, lo que provocaba pánico y agitación.

Los jóvenes del pueblo se dirigieron hacia el río: con linternas y palas en la mano, recorrían y observaban los diques, listos para repararlos y prevenir cualquier peligro. Más tarde, ancianos y niños también subieron, pues en caso de desborde del río, sería más seguro estar en el dique. En aquel entonces, las casas de mi pueblo tenían los muros de adobe y el techo de paja, fáciles de derrumbarse ante las inundaciones. Fue una lluvia torrencial, la tierra se llenó de agua. De cualquier hoyo que uno hacía podía salir agua. A veces, se escuchaba el colapso de las casas de los vecinos. Las vacas y ovejas fueron liberadas de sus riendas, e incluso corrieron hacia la orilla del río, sus cuerpos temblaban, porque sentían el peligro. Las gallinas volaron hacia los árboles, solo los patos y gansos deambulaban por el patio sin preocupación. Había peces y camarones en

el agua del patio, nadie sabía de dónde venían. También había ranas grandes arrastrándose en el patio preparadas para cazar.

Miraban con ojos siniestros a las cigarras en las ramas, y éstas caían en sus bocas como si hubieran estado poseídas. Aquí debo mencionar un viejo recuerdo sobre la rana toro de Cuba que las autoridades chinas introdujeron hacia un tiempo para mejorar la vida del pueblo. La Granja Estatal de Jiaohe, cerca de mi pueblo, inició un emprendimiento con la domesticación y crianza de las ranas toro. Debido a una mala gestión, estos animales se escaparon. Desde entonces, mi pueblo natal, que era pantanoso, húmedo y lluvioso, se convirtió en un paraíso para estas ranas que se reproducían rápidamente. Era una plaga que se comía a las ranas nativas. Por las noches, la gente del pueblo Dongbei<sup>1</sup>, de Gaomi, no podía dormir. Incluso hace dos años escribí un poema sobre la rana toro cubana:

*“Rana,  
tótem de la vida,  
símbolo de la procreación.  
Un ser del agua y animal del río.  
Salta sobre un papel en blanco,  
y se convierte en portada de una novela”.*

Sentado en mi cama, observaba con preocupación la inundación del río. Parecía que el agua estaba por encima de la orilla. La inundación parecía una manada de caballos salvajes corriendo hacia el este. Muchos años después, cuando el escritor japonés, Kenzaburō Ōe, Premio Nobel de literatura de 1994, visitó mi antigua casa, dijo que se imaginaba las inundaciones como los caballos salvajes corriendo. Él ha leído muchas de mis novelas. La comparación de las olas con los caballos surgió en mi relato titulado “Agua de otoño”, publicado a principios de los años 80'. En la obra, apareció por primera vez el nombre geográfico literario del pueblo “Dongbei de Gaomi”, que como el pueblo Macondo de García Márquez y el condado York Napatafa de William Faulkner, son lugares muy familiares para los investigadores literarios. Debo admitir que he sido influenciado por ellos; y García Márquez ha sido influenciado por William Faulkner, sin duda alguna.

<sup>1</sup> Dongbei, que literalmente quiere decir “noroeste”, se refiere al poblado situado en una depresión geográfica en el noroeste del condado Gaomi.

Sentado en el crucero, vi la puesta de sol reflejado en el Amazonas con un color inmensamente rojo. Había peces que saltaban y aves que se reunían en el agua. Recordé la tarde en que el río Jiaohe rompió el dique. Primero, hubo una oleada de sonidos de gong en la orilla del río, acompañada de los gritos de la gente. Sentado en la cama, vi que el agua del río se condensaba como el hierro fundido y caía sobre el dique. Si éste se rompía, el pueblo se destruiría inmediatamente y yo quedaría aplastado en la casa, o sería llevado por la marea. Cuando tenía cinco años, aprendí a nadar por mi cuenta. Mientras haya un río en el pueblo, no hay niños que no sepan nadar. A pesar de que había niños que se ahogaban cada año, igual nos bañábamos, pescábamos y nadábamos ahí. Poder sobrevivir en el agua es la aspiración de los seres humanos. Las personas que sabían nadar bien eran generalmente respetadas en el pueblo. Un niño que sabía nadar bien podía ser el jefe de los niños. He visto mulas, caballos, vacas, cabras, cerdos y perros cruzando el río. Entre los animales que conozco, los cerdos son los mejores nadadores, seguido de los caballos; las cabras y los perros eran los peores. Estos animales son autodidactas en natación, y estos conocimientos son mis recursos literarios.

Después supe que aquella tarde, el dique que estaba detrás de la aldea tuvo una situación realmente peligrosa. Cuando los aldeanos realizaban las labores de rescate, unos jóvenes abrieron un dique fuera de la aldea. La tierra se había llenado de agua y al abrirse el dique, se convirtió en un paso para canalizar la inundación. Así, el pueblo se salvó, pero se inundaron los campos de cultivo que se encontraban alrededor de la aldea, los criaderos estatales de ranas toro cubanas, las granjas de ovejas soviéticas y las granjas de pollos búlgaros. Desde entonces, las ranas toro invadieron el pueblo Dongbei de Gaomi, convirtiéndose en una especie de plaga.

Estos recuerdos de la infancia relacionados con el agua y el río, los he incorporado en mis novelas o más bien, forman una parte importante de mis obras.

El cuento “Agua de otoño”, mencionado anteriormente, es la ópera prima de mi literatura relacionada con el pueblo Dongbei de Gaomi. Cuenta la historia de un hombre y una mujer que crían a sus descendientes en una colina con habituales inundaciones. Así es la génesis

inconsciente de mi creación literaria. Luego escribí una serie de novelas relacionadas con ríos e inundaciones. En el crucero por el río Amazonas, escuché al viejo marinero cantando y recordé al viejo herrero en *El rábano transparente*—novela que me dio fama— cantando canciones populares al lado del horno de fundición. Este personaje era mi maestro herrero. Cuando tenía 12 años, trabajaba como su aprendiz en el terreno de construcción de la compuerta. La llamada “puerta de inundación” consistía en instalar una puerta de doce alcantarillas en el dique del río. Cuando las inundaciones afectan a la seguridad de la aldea, la compuerta se levanta y el agua se libera. Así, el pueblo queda protegido. La idea de construir una compuerta surgió precisamente por las inundaciones de las granjas estatales. Por supuesto, debido a que se inundaron las granjas, aquellos jóvenes fueron investigados, pero se negaron a admitir que habían abierto el dique.

En esta novela, la historia acontece en una noche misteriosa junto al río. Un niño con poderes extrasensoriales puede oír el olor, ver el sonido y soportar el dolor físico que no puede la gente común y corriente. Él es un elfo negro. Aunque yo no soy él, su imagen refleja la experiencia de mi vida. Al menos, él y yo, escuchamos el canto del viejo herrero debajo del puente junto al río, bajo el fuego azul:

“No valoras los tres años que pasamos juntos, desprecias el amor y no sientes gratitud.

Te he dado frescura en los veranos y calor en los inviernos.

Nunca te ha faltado melón para el calor, ni brasero para el frío.

Ahora que eres un señor de alto rango, dueño de muchas tierras, me abandonas para casarte con otra, qué triste es mi vida...”

Estas expresiones son muy similares a las letras de la ópera tradicional china. Al parecer, es una mujer que se queja por haber sido abandonada por un hombre desagradecido. Me han preguntado sobre el origen de estas letras, pero contesto que no hay fuente, que solo se me han ocurrido y que los personajes de la novela cantan según su estado de ánimo. Sus letras en realidad no son importantes. Lo que importa es su tono. Una especie de melodía triste, llena de sentimientos profundos que exteriorizan las personas por el paso del tiempo, el curso de los ríos, el ciclo de vida, en fin, cosas que los humanos no pueden negar ni controlar. Los cantos del viejo marinero

en el crucero del Amazonas están conectados con los del viejo herrero de mi tierra natal, quien también es el viejo herrero en mi novela. Este tipo de canto pesimista y optimista a la vez es una melodía que integra los seres humanos y la naturaleza, y no requiere letras, solo unas notas simples. En mi pueblo, hay personas que pueden cantar sin letras, solo combinan algunas notas simples y usan melodía variada, para expresar todo en la vida.

En mi pueblo natal, había un niño con dedos palmeados en las manos y los pies, era mi compañero de escuela primaria. Hace recordar a un personaje en *Cien años de soledad* de García Márquez. En la década de los 60', en mi tierra natal solía llover muchísimo, tanto el río Jiaohe como los estanques se llenaban de agua. Vino un nadador de la capital provincial para ser nuestro profesor de educación física. Sabía varios estilos, en especial, el estilo pecho, decían que era el récord de la provincia. Los niños que crecimos a las orillas del río sabíamos nadar, lo que despertaba desprecio hacia este profesor que quería enseñarnos el estilo pecho. Pero cuando nos mostró sus habilidades en el agua, especialmente el estilo pecho, ganó la admiración de todos excepto la de este compañero con dedos palmeados, quien propuso competir con el maestro, y finalmente perdió. Pero el profesor apreció mucho su talento y comenzó a entrenarlo con mucha dedicación. Así, este chico ganó el campeonato de la competencia juvenil de estilo pecho en la provincia. Incluso podía competir con el campeón de categoría adulto de la provincia. Justo cuando el profesor y él estaban ilusionados en participar en los juegos deportivos de la provincia, una carta de queja canceló su clasificación. Con mucha crueldad, el denunciante decía que "era injusto que un monstruo con aspecto de rana compitiera en estilo pecho". El tema fue complicado para mi compañero y profesor: si el chico quería participar, tenía que ser operado, si no, tenía que retirarse de la competición. El profesor financió la cirugía, pero lamentablemente, después de la operación, el chico perdió las habilidades de nadar. Esta es una historia al estilo de García Márquez, que quedó grabada en mi mente durante muchos años, hasta que la escribí el año pasado.

En el crucero por el Amazonas, pensé en este compañero de clase y su operación. Si no hubiera sido por aquel denunciante, quizás él habría

podido convertirse en campeón mundial. Si los dedos palmeados no afectaban a su vida en absoluto, y encima le daban la habilidad mágica de nadar, ¿por qué habría que operarlos? Este compañero me hace asociar con el bebé que tenía cola de cerdo en *Cien años de soledad*, una imagen tan simbólica que impide a los demás escritores superar este tipo de historia. No podemos escribir mejor que García Márquez, así que mejor no hacerlo. Por eso he guardado esta historia durante más de 30 años para sacarla a la luz. Pero hay otra historia relacionada con un vecino mío, que creo que nunca podré escribir. Él ha estado soltero durante mucho tiempo. Dicen que se había casado hace muchos años, pero se fue después de la noche de bodas. Los motivos del divorcio eran misteriosos. Muchos años después, cuando comencé a escribir novelas, le ofrecí dos botellas de vino y dos cartones de cigarrillos a cambio del secreto de su divorcio. Resultó que su novia era una mujer con cola. Él retrató vívidamente la cola de su novia que vio en su noche de bodas, con detalles mucho más impresionantes que la descripción de García Márquez, pero no importa cuán maravillosa sea la historia, si la escribo sería considerada como una mala imitación del escritor colombiano.

El crucero que tomé parecía estar navegando dormido. Daba por hecho que se dirigía hacia la desembocadura del río. Aquel río infinito podría aparecer repentinamente frente a mis ojos alguna mañana, convirtiendo mis sueños en realidad. Vi cómo el agua se unía con el cielo, la superficie era tan amplia como el mar, pero aquí, a unos pocos kilómetros de Manaos, era solo la intersección de varios afluentes con el canal principal del Amazonas. Estaba rodeado de abundante agua, solo la línea de color verde oscuro indicaba que era el borde de la selva tropical. Aquel momento me hizo recordar el relato "El viejo", de William Faulkner, el esclavo que huía y la inundación del Mississippi. También los animales que intentaron salvarse de las inundaciones y aquel calamar gordo. Por supuesto, también pensé en Mark Twain y sus famosos libros *Las aventuras de Tom Sawyer* y *Las aventuras de Huckleberry Finn*. El escritor, que trabajó como marinero en el río Mississippi, era muy espontáneo en describir la naturaleza de los ríos. Sus historias acontecen principalmente en el río. También me vino a los recuerdos la novela mía *La vida y la muerte me están desgastando*, obra que

completé en 2005, en donde hay descripciones del río Jiaohe. En las primeras novelas, Jiaohe, era solo un pequeño río, pero en la que publiqué en 1996, *Grandes pechos, amplias caderas*, se ha convertido en un gran río con olas ondulantes, similar al Yangtzé—el más grande de China—, pero no tan ancho como el Amazonas. La superficie del agua del Jiaohe tiene dos kilómetros de ancho. Los guerrilleros arriesgaron sus vidas para cruzar el río, mientras que las hojas secas y los animales muertos flotaban en el río. En mi novela *La vida y la muerte me están desgastando*, el río era tan ancho que no se podía ver la orilla del otro lado. Hice que un enorme cerdo cargara una pequeña cerda y siguiera el curso del río abajo a una velocidad impresionante y pudieran llegar a la luna como peces voladores. Por supuesto, son imaginaciones, y las imaginaciones tienen la realidad como base, pero también son el reflejo de la vida real. Si en mi infancia no hubiera tenido la experiencia de nadar por el río, no habría podido escribir estas extrañas escenas.

Aunque no vi la desembocadura del Amazonas, pude ver la intersección de varios afluentes con el canal principal de Amazonas. Los ríos de diferentes colores se mezclaban gradualmente, con sus propios colores y olores, llevando consigo su propia cultura y memoria.

“Tú vienes de las montañas, y yo cruzo el bosque, finalmente los ríos se unen y entran al mar”. Es como una metáfora sobre el intercambio y desarrollo de la civilización humana. En la última noche de este breve viaje, el restaurante ofreció vinos de cortesía y comida deliciosa. Nos reunimos todos para brindar, beber y bailar, fue inolvidable. Mi compañero y la familia argentina se hicieron amigos y se dieron los contactos. Han pasado cinco años, pensé que era mi primera y última visita a América Latina, pero no esperaba venir al año siguiente y que después de cuatro años, llegara por tercera vez. El abrigo de alpaca que compré en Perú la última vez, ha estado colgado en mi armario durante cuatro años, nunca lo llegué a usar y casi me olvidé de él. Cuando la gente a bordo supo que soy escritor y me pidió que hiciera un discurso, dije: Amigos del mundo, hay una famosa ópera china titulada “La Leyenda de la Dama Serpiente Blanca”, que dice que “Hay que esperar diez años para viajar en el mismo barco y cien años para enamorarse”, esto se refiere al destino de las personas. Miren lo difícil que ha sido coincidir en un mismo

barco durante una semana. Es una gran oportunidad. Así que debemos apreciar el presente y vivir este hermoso recuerdo.

La “Leyenda de la Dama Serpiente Blanca” cuenta la historia de amor entre un hombre y una serpiente en cuerpo de una hermosa mujer. La historia comenzó en el agua. Sin agua no hay río, ni tampoco romance ni amor. Creo que debe haber muchas historias similares en el Amazonas. Son recursos literarios comunes para los escritores latinoamericanos.

Muchas historias ocurren en los barcos, algo ya muy clásico en la literatura. Hay muchas de esas novelas. Pero lo primero que me viene a la mente es *El General en su laberinto* y *El amor en los tiempos del cólera*, de García Márquez. El Magdalena es un río grande en Colombia, no relacionado con el Amazonas, pero siempre pienso que es un afluente del Amazonas. El libertador de Sudamérica, Simón Bolívar, pasó los últimos días de su vida en un barco. Navegar era el símbolo de su vida. Sus recuerdos están enlazados con las olas de los ríos y los paisajes en las orillas, como coloridos hilos de seda que tejen una alfombra larga. Leí *El amor en los tiempos del cólera* hace más 30 años. En verano de 2016, la volví a leer detenidamente durante una semana. Siento que el mejor capítulo del libro es el viaje romántico por el río que hicieron Florentino Ariza con Fermina Daza. Esto es muy poco común en la literatura mundial: el apasionante amor de dos ancianos, como resplandor del atardecer que ilumina el cielo.

Debo halagar un poco mi propia novela *Rana* que ha tenido un efecto sutil en el cambio de la sociedad china. La novela está basada en la vida de mi tía, que ha sido ginecóloga durante décadas, sobre todo el papel que desempeñó durante la campaña de planificación familiar de China, también hablo de sus dolores y contradicciones. El clímax de la novela tuvo lugar en un río, donde en medio de las inundaciones, una mujer embarazada viajaba en una balsa de madera para huir del barco motorizado que llevaba a mi tía y que la perseguía, era una lucha y persecución a vida y muerte. Por supuesto, mi tía finalmente alcanzó la balsa. Pero en ese momento la mujer comenzó a parir. La ética profesional de una ginecóloga y la lealtad de una funcionaria de planificación familiar, eran puntos de conflicto interno en el corazón de mi tía. Al final, el sentido humano derrotó al sentido de responsabilidad, mi tía

extendió su mano a la mujer moribunda, diciendo: esta no es la garra del diablo, sino la mano de una matrona.

El propósito de escribir este libro no es revelar el lado oscuro de la política de planificación familiar, sino dar forma a la imagen de una ginecóloga inspirada en mi tía. Pero precisamente, a la creación del personaje le dio veracidad y credibilidad la imagen real de mi tía. Por eso, la publicación de esta novela ha despertado la atención y el interés de los lectores. Años más tarde, se abolió la política del hijo único ejecutada durante más de 30 años, y la libre procreación pronto se haría realidad. Mucha gente me ha hablado sobre la influencia de la novela *Rana* en la promoción de la abolición de la política del hijo único. No puedo admitirlo ni negarlo, no se trata de modestia, pero creo sinceramente que influir en una política específica es solo un efecto secundario de algunas novelas. El papel de una verdadera gran novela es influir en la mente y el espíritu de los humanos, otorgarle un consuelo, una señal y confianza a la gente cuando se enfrenta a situaciones complejas, problemas difíciles y obstáculos insuperables en la vida.

Sentado en el cruce por el Amazonas, no dejo de pensar en el río Jiaohe de mi pueblo natal que se ha secado hace muchos años. Desde su origen hasta el curso bajo, todo está seco. El lecho del río está cubierto de hierba verde o arena y piedra. Aunque el gobierno ha invertido mucho en ambos lados del río para construir paisajes bonitos, la belleza depende de las aguas del río. Un río seco es lo más feo en la tierra. Crear paisajes a ambos lados del río es como maquillar a un esqueleto. Esperamos con ansia que caiga agua, pero el cielo no nos da lluvia. Puede que haya llovido en muchos lugares, incluidos nuestros condados vecinos, pero no ha llovido sobre el río Jiaohe. El año pasado, tuvimos fuertes lluvias en las zonas vecinas, los ríos se desbordaron, pero ninguna gota sobre Jiaohe. Me quedé en el fondo del río seco, miré al cielo y traté de pensar en las razones, pero no encontré ninguna. De verdad extraño el Jiaohe en las décadas de los 60' y 70'. Añoro este río descrito en mis novelas con tanta hipérbole. Envidio a los escritores latinoamericanos que viven en la Amazonía. Mientras haya agua en sus ríos, su imaginación y creatividad serán inagotables.

El río de mi pueblo se ha vuelto seco. Mis amigos me dicen –medio en broma–: es culpa

tuya, porque escribiste un relato llamado “Río seco”. Por supuesto que no reconozco sus críticas, porque a parte de “Río seco”, escribí más sobre la abundante agua y la inundación del río. Creo en la ley divina de la reencarnación, y que todas las cosas tienen un ciclo de vida. Confío en que el río Jiaohe, que ha estado seco durante más de 30 años, tendrá un nuevo ciclo de lluvias y se llenará de abundante agua. Cuando haya agua en el río, veremos si las construcciones de ambos lados mantendrán su forma original y si esos hermosos edificios resistirán de verdad a la lluvia. Un río con agua cambiará todo en esta tierra, incluso a las personas.

Estoy a la espera de la llegada de un nuevo ciclo, pero mi espera debe ser activa. Usaré mi mente para tomar prestada el agua del Amazonas y llenar mi Jiaohe. No, no tengo que pedir agua prestada. Simplemente imaginaré que este abundante Amazonas es el Jiaohe de mi pueblo natal. Es mi río, me dará inspiración, señal y autoconfianza, tal como lo hacen las grandes obras literarias a los lectores.

---

Traducción de Sun Xintang y Song Xiaoxi



# Barrera

## **La épica como ensayo y el elogio a la luz.**

Presentación  
de Bernardita  
Bolumburu.

*Cuaderno de faros*, el libro de Jazmina Barrera que desde 2017 a la fecha ha sido publicado por FETA (México), Laguna Libros (Bogotá), Pepitas (La Rioja), Montacerdos (Santiago) y ahora, en el 2020, por Two Lines Press (San Francisco) bajo la traducción de Christina MacSweeny, es un texto que contiene muchos textos a la vez, de diverso género y naturaleza. Es un escrito rizomático; singular en su contenido y forma. A partir del particular interés de Jazmina Barrera por los faros, y su afán por coleccionarlos en sus diferentes versiones, la autora describe y clasifica cada uno

de los faros que conoce, los que visitó y los que nunca llegó a ver. Incluye en esta bitácora los más antiguos, las primeras señales de la hoguera como símbolo de guía y brújula, pasando por Troya, Alejandría y los romanos; las transformaciones de su funcionamiento gracias a los avances tecnológicos como las lámparas de gas y luego la electricidad; los radares más avanzados como el GPS que amenazan su supervivencia; e incluso los faros que nunca existieron. La arquitectura fantasma creada por la literatura.

El faro, como signo de orientación, como un rescate en

---

medio de la oscuridad del agua, funciona también como una metáfora de la literatura desde sus inicios más primigenios. Uno de los principales cauces naturales que dan origen a la literatura es el relato junto al fuego. Ese momento originario en que la familia se reúne. El retorno del hombre de un día de caza, y la espera de la mujer e hijos que aguardan su llegada y escuchan con atención las aventuras de esa jornada, es una instancia única que vincula al fuego con la literatura, la poesía y el teatro. En ese relato alrededor del fogón se cuentan historias, se cocina el alimento, se temperan los cuerpos y se miran las caras en medio de la noche, para esperar el día en donde nuevamente esa llama iluminará el retorno del cazador y un nuevo ciclo de historias.

El faro como fuego y el fuego como luz es lo que orienta a la poesía y la hace nacer desde los tiempos más antiguos e inexplorados. Y es cuando surge también la épica, a saber, la "palabra recitada". ¿Pero qué hace especial a esa palabra recitada? No es sólo un poema, no es sólo una historia, no es sólo un pensamiento y una moraleja, no es sólo una descripción del mundo: es todo lo anterior reunido en el relato junto al fuego, junto a ese faro que se instala como antorcha para iluminar respuestas. La épica convoca las diversas formas en que se expresa la literatura. Recordemos a Hesíodo y Homero. El poeta de Beocia invoca a las Musas de Pieria e instala una primera reflexión crítica en *Los trabajos y los días*

acerca de los peligros de la holgazanería, representados en su hermano Perses, quien por rechazar una vida de trabajo se verá envuelto en muchos pesares. Luego el poema épico continúa con microrelatos ejemplificadores, como el mito de las Edades, la historia de Prometeo y Pandora, El calendario del labrador, los consejos de navegación. En el caso de Homero, *La Iliada* comienza con un amargo llamado a la cólera de Aquiles, que tantos males ha provocado a los aqueos, y se advierte el porvenir funesto que se avecina si su *hybris* no es aplacada. Incluye por otra parte, valiosa información taxonómica acerca del funcionamiento de la guerra: las jerarquías, los combates, las diferentes huestes, de modo que el lector llega a conocer la cosmovisión griega a través de descripciones de pueblos, ritos y costumbres. Asimismo, *La Odisea* contiene historias dentro de la historia: los sucesos del caballo de Troya y el incendio de la ciudad los conocemos a partir del relato del aedo Demódoco, quien le canta a Ulises en el reino de los feacios el triste fin de la guerra. También nos enteramos de los engaños de Afrodita a Hefesto con su amante Ares, y de la historia de la cicatriz de Ulises, a través del recuerdo y la evocación de su nodriza Euriclea. Historia, reflexión crítica, poesía, cuentos. Todo lo anterior está contenido en la épica. Es un viaje narrativo y filosófico entre el pasado y el presente.

Ese espacio y deambular del tiempo en la literatura están reunidos también de un modo

similar y contemporáneo en la obra de Jazmina Barrera. La escritora experimenta la versatilidad del ensayo literario.

Reflexiona críticamente acerca de la imagen real y alegórica del faro, y su múltiple simbología de soledad, otredad, vigilia, protección, abismo. Por otra parte, elabora una disección historiográfica sobre los faros, producto de una minuciosa investigación. Narra su evolución en la historia y en la cultura de cada puerto, de cada mar. A la vez, incorpora breves relatos biográficos. Como la visita al faro Yaquina Head Lighthouse y su estadía en el notable Silvia Beach Hotel, cuyas habitaciones rememoran a escritores y sus obras: la de Allan Poe tenía un cuervo disecado y un hacha colgando del techo; en la de Hemingway lucían las armas. O el paseo con sus amigos a visitar el faro Montauk Point, al límite de su hora de cierre, uniendo sensaciones y recuerdos entremezclados con el tráfico de la carretera. Y por supuesto, refiere a muchas historias interesantes sobre faros en la literatura, como *Al faro* de Virginia Woolf, *La sirena* de Bradbury, *El faro del fin del mundo* de Julio Verne, el poema de Cernuda *Soliloquio del farero*, *El Ulises* de Joyce, la historia sobre el *Little Red Lighthouse* de Hildegard Swift, entre muchas otras. También cuenta la historia de las pocas, pero importantes mujeres fareras, algunas ayudaron a los naufragos, otras, como Bessie Millie, bienaventuraban los viajes de los marineros en el siglo XIX. Yo recordé a Lisa, la valiente farera de Ponyo,

película de Miyasaki. La madre de Sosuke tiene a su cargo la difícil empresa de orientar a los marineros en medio de un tsunami y se comunica con su esposo Koichi, capitán del barco, utilizando el lenguaje de códigos a través de la luz intermitente. También pensé en los faros que no se encuentran en el mar. Hace poco tiempo estuve en el desierto de Atacama y fotografíé los dos faros que vi para mostrárselos a la autora. Admiré la soledad y aridez abisal que me provocó ver esos faros en medio de la nada y de todo, casi perdidos entre la arena, como columnas muertas y vivas al mismo tiempo, con un desteñido rojo blanco rojo blanco, esperando a algún auto o caminante solitario que pasara por ahí.

Esas y otras imágenes surgieron en mi lectura de la obra de Barrera a partir de la reconstrucción real y literaria de los faros que la autora expone en su ensayo, y que se relata también a través de una palabra recitada.

El faro como elogio a la luz y a la literatura. ¿Es la épica una forma del ensayo? O bien, ¿Es el ensayo una expresión épica?

Algunas veces hemos discutidos con mis compañeros de trabajo sobre la consigna “muera el paper, viva el ensayo”. Esto, sin negar la utilidad estadística del primero, pero con la intención de revalorizar la profundidad poética y filosófica del segundo. El ensayo como una forma épica alberga precisamente la libertad que el paper no tiene: es el encuentro del escritor en la búsqueda del sentido; de ese faro. De esa

estatua de luz que reúne en medio de la tormenta y que a veces no se encuentra, pero se sabe que existe llegando a la costa. El ensayo es la instancia en que el escritor va hacia lo desconocido, se aventura a ciegas en torno a una idea sin saber si llegará a puerto o no, ni a qué puerto llegará. A veces lo logra iluminando el camino con una conclusión. Otras veces falla llegando a la aporía.

Lo que el ensayo permite es la posibilidad de la digresión, y de la digresión de la digresión, de ir de un tema a otro y volver con la libertad de la propia escritura. Es la aventura de la búsqueda de la literatura en su matriz epopéyica. Una palabra recitada a tientas, a oscuras, buscando idea y forma, que se lanza hacia la luz en medio de la penumbra y en donde esa idea vale justamente por su finalidad inexplorada, por su improvisación, tal como los antiguos marineros navegaban los mares, y los poetas pedían la inspiración de las musas para arrojarse al canto.

El ensayo literario es valioso como género porque incluye todo lo anterior y porque su especial importancia radica en la tendencia natural de buscar la luz del relato para describir lugares, contar cuentos, reflexionar en torno a éstos y encontrar lo que la literatura comprende y pertenece a todos: la realidad.

Mientras escribía sobre *Cuaderno de faros* tuve la oportunidad de leer el próximo libro de Jazmina Barrera, titulado *Línea Nigra*, un hermoso ensayo que explora también la luz pero a través del embarazo

y la maternidad, cruzado por eventos personales y hasta geológicos, como el terremoto en Ciudad de México en septiembre del 2017, en que la autora se encontraba embarazada de su hijo Silvestre. En una especie de palimpsesto, Jazmina Barrera recorre un texto sobre otro, desde donde emerge otro y otro. En esta nueva aventura ensayística -y épica- la autora refiere: “Yo quería escribir un ensayo sobre el embarazo. Siempre quiero escribir ensayos, es decir experimentos, sin compromisos ni clímax ni tramas ni extensiones. Leí algunas páginas de este archivo a unos amigos y uno de ellos me dijo “es un relato”. El embarazo es transformación en el tiempo, es cuenta regresiva, y en eso quiera o no, hay trama, hay relato”.

# **Somos jardines: apuntes sobre la literatura microquímica**

## **Jazmina Barrera**

Agradezco mucho esta invitación, es de verdad un gusto enorme para mí estar aquí con ustedes –un gusto y un susto también enorme, porque no estoy acostumbrada a dar conferencias, por más que, cuando era niña, en la primaria hippie a la que iba, la única tarea que teníamos era preparar conferencias, del tema que quisiéramos. Y yo me acuerdo que no me daba miedo, que lo hacía con mucho aplomo, y que fueron muy bien recibidas, mis conferencias. Entre los seis y los doce años di como cien conferencias. Las que más recuerdo son una sobre los instrumentos musicales en la prehistoria, otra sobre las hormigas y otra sobre África. La de los instrumentos tuvo muy buena acogida, tanto así que me invitaron a darla en todos los salones de los otros grados. Tampoco me fue nada mal con la de las hormigas, que incluía la maqueta tridimensional de un hormiguero, hecho con plastilina. La conferencia de África, en cambio, fue una pesadilla. Era una conferencia en grupo, y Alba, Iris y yo tratamos de dividirnos por países, pero muy pronto se reveló lo inabarcable del tema, cuando por desgracia ya era demasiado tarde, porque el título de la conferencia había sido aprobado y apuntado en una lista junto al pizarrón. Ahí aprendí la importancia de saber acotar los temas. Y con esto me encamino, ahora sí, a aquello de lo que quería hablarles el día de hoy, que al menos en parte tiene que ver con el acotado tema del infinito.

Ahí les va. Bueno, pero antes, una segunda disculpa, porque no quisiera hablarles tanto de mis libros, me da vergüenza, pero cuando releí esta charla me di cuenta de que era más o menos inevitable hacerlo, para decir lo que les quiero decir. Y ahora sí, esa fue con suerte la última disculpa.

Les cuento entonces que hace ya más de cinco años que empecé a escribir un libro sobre faros. Comenzó como el relato del viaje que hice a visitar un faro en la costa de Óregon, mientras leía la novela de Virginia Woolf, *Al faro*. En ese primer ensayo, yo quería hablar de un personaje de la novela, que es un niño que quiere ir al faro. Sus papás le prometen que lo van a llevar, pero nunca lo llevan, por el mal clima, por yo qué sé. Él se queda con muchas ganas de ir al faro, y logra hacerlo varias décadas después, pero el problema es que en ese lapso han pasado muchas cosas, entre otras nada más y nada menos que la Primera Guerra Mundial y la muerte de su madre. Así que ahora le parece que el faro ya no es el mismo, aunque el faro sigue idéntico y el mar también; pero su mundo y el mundo entero es irremediabilmente distinto. De todo eso quería yo escribir: de la imposibilidad del deseo, la memoria y la experiencia, y también quería escribir de los faros, porque cuando me puse a investigar sobre los faros, me volví loca. Me fascinaron sus historias y su historia, sus imágenes, su tecnología, sus metáforas. Y el ensayo empezó a engordar: comencé a hacer viajes a faros, a todos los que pude, y a escribir sobre esos viajes, a coleccionar citas, libros, imágenes, figuritas de plástico de faros. Yo quería que todo eso cupiera en el libro, quería que el libro fuera una colección heterogénea, como los gabinetes de curiosidades. En algún momento decidí incluso incorporar el tema de las colecciones al libro mismo. En particular el coleccionismo imposible de experiencias: cómo se coleccionan los recuerdos, los viajes, las lecturas (que no los libros): de todo eso traté de escribir en ese libro, que por cierto se llama *Cuaderno de faros*.

Cuando mis ganas de escribir otros libros comenzaron a volverse molestas, me puse a pensar en terminar *Cuaderno de faros*: en el fin de esa colección, que por un lado es imposible e inexistente y por el otro es muy real e interminable. Este era un libro, estaba claro, que yo podía seguir escribiendo por el resto de mi vida. Y de verdad no hubiera tenido ningún problema

con hacerlo, de no ser por esos otros libros que quería escribir. Esos libros que llevaban muchos meses esperando en fila, y empezaban a ponerse insoportables: a hacerme ruido y a exigir su turno. Así que abandoné la colección de los faros. Por ponerlo en términos náuticos: salté del barco; es decir publiqué el libro.

Lo que sucedió después, me lo había imaginado, pero no lo vi venir de esta manera, porque el libro adquirió una vida propia, más allá de mi voluntad y del teclado de mi computadora, más allá de las cien páginas de los primeros ejemplares. Ya desde antes, cuando la gente se enteraba de que estaba escribiendo un libro sobre faros me mandaban datos, imágenes, lecturas, se entusiasmaban conmigo y eso me entusiasmaba de vuelta. La escritura de ese libro era ya, en muchos sentidos, colectiva, pero su existencia se volvió más plural todavía, después de su publicación. Empecé a recibir de todo: fotos, postales, figuras, citas, referencias suficientes para escribir otro libro, o para aumentar infinitamente este libro en sus siguientes ediciones. Por supuesto, también seguí viajando a faros, cada que tuve la suerte de que la vida me llevara a algún destino costero: fui a un faro en Yucatán, a otro en Venecia, y al faro de la isla Magdalena, que, como muchos de ustedes sabrán, es una pequeña isla en el estrecho de Magallanes, donde hay un faro y muchísimos pingüinos y nada más. Es mi idea del paraíso, mi lugar favorito en la Tierra, sin duda.

De todos esos faros que visité después, yo querría escribir. Y también de los libros que me he encontrado a destiempo: por ejemplo, el diario español de un farero en Sálvora, o la novela *The Lighthouse*, de Alison Moore (que apenas empecé a leer y pinta muy bien). Me he encontrado, además, con un cuento de Lucía Berlín, y otro de Joyce Carol Oates; con un poema de Montale y un ensayo de Antonio Cabrera; con artículos sobre fareras en Montauk y en Finisterre; con muchas imágenes de todo tipo y con una película de Christopher Eggers que todavía no logro ver (si alguien tiene un link por ahí, le agradecería mucho que me lo compartiera).

Si pudiera, seguiría escribiendo sobre faros, si tan solo tuviera un clon o si fuera un gato y tuviera nueve vidas (o siete, porque parece que en Chile son siete y no nueve). De ser posible, seguiría coleccionando para siempre mi pequeño libro, microquímico, de faros.

Por fin llegamos a esa palabra extraña que está en el título de esta charla. O bueno, ya casi llegamos, me falta dar un rodeo más. Ojalá no estén mareados ya a estas alturas.

Aquí vamos: hace dos años, más o menos, me embaracé. Y como buena obsesiva que soy —ya lo habrán notado— empecé a buscar referencias literarias que tuvieran que ver con el embarazo, el parto y la lactancia, es decir, con esa transformación titánica, mutante, que estaba viviendo. Me costaba mucho trabajo encontrarlas, aunque claro que me topé con varias joyas, pero me parecía muy extraño que no hubiera más, ¿por qué si existían tantos y tantos libros que hablaban de la muerte, había tan pocos que escribieran sobre el comienzo de la vida, que es igual de enigmático, tremendo y asombroso?

Ahí, por supuesto, entran al ruedo una serie de conjeturas feministas que parecen obvias, pero he descubierto que no lo son: que el cuerpo de la mujer es un tema tabú y más en cuanto a lo escatológico, que por mucho tiempo la maternidad no era considerada un asunto literario válido, porque parecía demasiado femenino, rosa, o sencillamente porque no era interesante para los hombres. Podría decir muchísimo al respecto, pero creo que basta con esta cita de la brillante Ursula K. Le Guin que dice:

“Me parece una lástima que tantas mujeres, incluida yo misma, hayan aceptado esta negación de su propia experiencia y hayan reducido su percepción de ella para hacerla calzar, escribiendo como si su sexualidad se limitara a la cópula, como si no supieran nada del embarazo, del nacimiento, de amamantar, de la maternidad, la pubertad, la menstruación, la menopausia, excepto lo que los hombres están dispuestos a oír, nada salvo lo que los hombres están dispuestos a oír acerca del quehacer, la crianza, el trabajo de vida, la guerra, la paz, vivir y morir, como se experimentan en el cuerpo y la mente y la imaginación femeninos. ‘Escribir el cuerpo’, como pedían Virginia Woolf y Hélène Cixous, es sólo el principio. Tenemos que reescribir el mundo.”

Ahí está, pues. Tuvo que llegar la ola feminista de Ursula K Le Guin, y Adrienne Rich para decirnos que es posible pensar el cuerpo materno y la crianza desde la literatura, y aunque esto ya sucedió hace tiempo, pienso que apenas ahora estamos leyendo sus frutos.

Las representaciones del cuerpo materno se volvieron pronto otra de mis colecciones. Casi sin querer, comencé a escribir otro libro, una novela ensayística o un ensayo novelado, que, además de hablar de terremotos y pintura y otras cosas, es una recopilación de imágenes, citas y referencias de mujeres que han trabajado el embarazo, el parto y la lactancia desde el arte y la literatura. La escritura de ese otro libro (que se llama *Linea nigra*, como la línea oscura que aparece en el vientre de muchas embarazadas), fue también, en muchos sentidos, colectiva: una colección de voces y visiones de mujeres que pasaron por el mismo desorbitante proceso corporal y decidieron representarlo de distintas formas.

Estaba justo a la mitad de la escritura de ese libro, cuando di con un ensayo sobre maternidad que se llama *Like a Mother* (acá un paréntesis para contarles de ese libro, que es una especie de antimanual de maternidad, porque los manuales de maternidad son horribles, enlistan un montón de peligros, todo lo que puede salir mal con un bebé, son una pesadilla, aunque por supuesto son muy útiles, pero este libro es lo opuesto, habla de la maternidad desde la curiosidad, desde la biología y la experiencia vital del embarazo. Ahí está la recomendación por si se les ofrece, aunque la mayoría de ustedes son muy jóvenes, así que mejor cuídense y sigan estudiando), decía pues, que en ese libro leí de un fenómeno que se llama *microquimerismo*. El término proviene del nombre de la mitológica Quimera, un monstruo híbrido, hecho de partes de distintos animales, y se refiere a esto: cuando una mujer está embarazada, algunas células del feto se van por la corriente sanguínea de la madre y se alojan en distintos lugares de su cuerpo. Como las células de los fetos son muy versátiles, muchas veces se incorporan a su sistema; es decir: adquieren la función del órgano al que llegan: si se instalan en el corazón, actúan como células de corazón, si llegan a los huesos, funcionan como células de hueso. La cosa se pone más complicada, porque parece que también puede funcionar al revés: ciertas células de la madre pueden entrar en el torrente sanguíneo del feto y asimilarse y hacerse parte de su cuerpo. Esto puede pasar incluso con células de hermanos o hasta de abuelas. Así que estamos hechos del material de otras personas y vivimos, quizás a veces incluso sobrevivimos, en otras personas. Esto por no hablar

de las miles de bacterias que viven en nuestro organismo y del trasplante de órganos y menos todavía del adn y de los átomos. Estaba yo, pues, leyendo sobre estos temas, cuando se me ocurrió que mucha de la literatura que más me gusta, funciona con una especie de microquimerismo. Son libros que dan cuenta de nuestra pluralidad: libros abiertos, generosos, múltiples, fecundos y comunales, libros que muchas veces rebasan las nociones de los géneros literarios.

Por supuesto sé que no estoy diciendo nada nuevo. Mucho se ha escrito ya sobre los libros que desafían las convenciones genéricas y de autoría. Lo que quería compartir con ustedes, en realidad, es la alegría del hallazgo, de haber encontrado una palabra en la jerga científica que sirve para describir un conjunto de libros que comparte ciertas características y que a mí suelen gustarme.

La felicidad de haberme encontrado con esta palabra es comparable en mi caso al momento en que conocí el término *ensayo*. Llevaba años leyendo y escribiendo ensayos, pero no tenía esa palabra para nombrarlos. Y cuando digo que llevaba años escribiendo ensayos, lo digo en serio, desde los cinco años todos mis compañeros de la primaria y yo escribíamos mini ensayos. Otra vez vuelvo a mis años en esa primaria, que mi esposo dice que era en realidad un taller literario permanente, y lo era. Casi cada dos o tres días, la maestra nos pedía que escribiéramos un texto libre. Con toda la amplitud del término. Solían darnos media hora para escribir las cuartillas que quisiéramos, de ficción o no ficción, argumentativas o poéticas o paródicas: de lo que nos diera la gana. Teníamos en los salones una pequeña imprenta de tipos móviles y al final del año hacíamos antologías de nuestros textos libres, impresas por nosotros mismos. El primer texto mío en irse a imprenta lo escribí a los cinco años y decía: Mi gata Casilda tuvo ayer cinco gatitos.

A partir de entonces, la escritura fue para mí indisoluble de la libertad. Será por eso que tuve siempre una debilidad por los textos inclasificables, híbridos, quiméricos. Recuerdo el momento exacto en que leí la historia y el trasfondo del término *ensayo*, el momento en el que supe de la existencia de Montaigne y me cayó el veinte de todo lo que presuponía el título de sus *Ensayos*. Era una palabra bellísima, que hablaba de procesos, de tentativas, de acercamientos, de

experimentos, de esa misma libertad que yo atesoraba en los libros.

Es una libertad particular, la del ensayo, distinta, por ejemplo, de la libertad de las conferencias. Las conferencias que daba en la primaria las escribía pensando en una audiencia; podía hablarse de lo que sea, pero había que hablarle a alguien y había que hablar de algo. Los textos libres, en cambio, le hablaban a nadie y bien podían hablar de nada en particular. Las conferencias debían ser conferidas y los ensayos no, por eso su libertad era tan radical.

Es cierto que esta conferencia, por ejemplo, una vez escrita se puede leer como un ensayo, y en ese sentido *es* también un ensayo, una excursión del pensamiento, que es como define al ensayo el fabuloso Philip Lopate. Esta conferencia podría convertirse en un ensayo, pero no sería, a mi entender, un ensayo microquímico.

Siempre que me encuentro un libro inclasificable, lo clasifico inmediatamente como un ensayo. Varias novelas, varios poemarios, son, en mi definición particular del término, ensayos. Para mí, el ensayo no es un género literario, es un anti-género, una materia literaria oscura. En ese sentido, los libros microquímicos de los que hablo podrían llamarse también ensayos, caben bajo ese paraguas, bajo esa cobija.

Creo que hasta yo misma estoy un poco confundida a estas alturas de la charla, porque estoy hablando de contradicciones: de la aversión a las categorías y de la felicidad de encontrar una nueva; de la clasificación de lo inclasificable; del despropósito de las etiquetas genéricas y de su posible utilidad. Para mí, por ejemplo, ha sido muy útil acuñar el término "literatura microquímica", porque la palabra ensayo era demasiado amplia, no toda la enorme diversidad de ensayos que existen serían, a mi entender, microquímicos.

Pero quizás es hora ya de dar ejemplos. Cuando pienso en literatura microquímica, me vienen a la mente muchos libros escritos por mujeres. Quizás porque a las mujeres nos educan menos en la competencia, en ese afán capitalista de individualidad, o quizás porque a veces vivimos en carne y hueso la experiencia tan inquietante del embarazo, es decir, de ser dos personas a la vez, o por las miles de veces en que las mujeres están a cargo de las labores de cuidados, que requieren de un nivel de empatía brutal. Cuando hablo de literatura microquímica, pienso en *Pequeñas*

*labores*, de Rivka Galchen, *Los argonautas*, de Maggie Nelson, *La cabellera andante*, de Margo Glantz, *La mujer singular y la ciudad*, de Vivian Gornick, todos los libros de Anne Carson, *Permanente obra negra*, de Vivian Abenshushan, por nombrar algunos. Los libros de varios autores pueden caber también en esa clasificación, libros como los de Walter Benjamin, Roland Barthes, Eliot Weinberger o David Markson, pero tengo la sensación de que hay más libros microquímicos escritos por mujeres. O quizás esa sensación se debe a que el año pasado leí más de cincuenta libros escritos por mujeres y sólo unos cuantos escritos por hombres.

En todo caso, estos libros a los que me refiero se caracterizan por tender puentes, por adoptar voces, ideas, palabras, y no necesitan ocultarlo bajo ninguna ridícula bandera de originalidad.

Los límites de casi todo en el universo se le han ido desdibujando a la humanidad. Está cada vez más claro que las fronteras geográficas, los límites entre las especies, entre los sexos, entre los géneros literarios y entre los individuos son una ilusión. No somos islas; se me ocurre que las mujeres, los humanos y los libros somos más bien algo así como jardines en la selva.



# Ronsino

## La huella es la memoria de una ausencia.

Presentación de Antonio Díaz Oliva.

### 1.

Cuando me pidieron presentar a Hernán Ronsino acudí donde siempre busco las referencias sobre un escritor argentino; es decir, fui directo a mi ejemplar del *Borges* de Adolfo Bioy Casares.

Por si no lo saben, El *Borges* de Bioy es un libro de más de mil páginas en que su autor cuenta sus aventuras y cenas junto con Borges. No es muy distinto a Statler y Waldorf, esa pareja de personajes de *Los Muppets*; aquellos dos ancianos de tono desagradable y socarrón que siempre aparecen sentados en el palco de un teatro y se divierten lanzando pesadeces a donde sea,

especialmente a Fozzie, el oso, que en el caso del libro de Bioy vendría a ser Ernesto Sábato. Como les decía entonces, fui al índice onomástico y busqué entre las R. Ahí estaba: Ronsino, Hernán. Solo tenía una entrada. Lo extraño es que esta entrada no tenía fecha. “Come en casa Borges”, escribe Adolfo Bioy Casares. “Tenemos que escribir el argumento de un filme, de un western argentino; en septiembre hay que entregarlo, por contrato. Pero en vez de hablar sobre la trama, Borges saca a colación otros temas, entre esos a un escritor que yo desconozco”. Sigue escribiendo Bioy: “El escritor es un tal Ronsino; Hernán Ronsino. Y a

continuación Borges comenta su lectura de *Notas de campo*, libro de ensayos en el cual el tal Ronsino arma una genealogía familiar. Borges cuenta que la madre de Ronsino, inmigrante italiana, gana con un soneto un concurso en la escuela donde es maestra. El premio, nada más ni nada menos, es un ejemplar del *Martín Fierro* en la edición ilustrada por Castagnino.”

La entrada del *Borges* de Bioy en que aparece Ronsino es bastante larga. Pero lo que me interesa traer a colación es aquel azaroso apareamiento del *Martín Fierro*, el cual origina una biblioteca familiar.

Y, podemos decir que a su vez origina a Hernán Ronsino. Sin ese *Martín Fierro* no tendríamos en la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño a este escritor.

**2.** Ronsino nació en Chivilcoy, una ciudad argentina ubicada en el norte de la Provincia de Buenos Aires en 1975. Es sociólogo, escritor y coeditor –junto a Luciano Guíñazu– de la revista *Carapachay*.

Es autor de los cuentos reunidos en *Te vomitaré de mi boca* (2003) y de las novelas *La descomposición* (2007), *Glaxo* (2009), *Lumbre* (2013) y *Cameron* (2018), además del libro de ensayos *Notas de campo* (2017).

Según *La Nación* (Carolina Esses): “Su literatura dialoga con lo más propio de nuestra tradición –Hernández y la gauchesca, Rodolfo Walsh–, pero también con Samuel Beckett y William Faulkner”.

Y según él mismo Ronsino sobre su propia obra: “No

pienso los libros como parte de una obra en construcción. Terminar cada libro me deja en un estado de incertidumbre profunda. No sé qué hice y empiezo a entenderlo hasta que los lectores me devuelven algo de su propia lectura”.

**3.** Hay algo que cruza la narrativa de Ronsino, así como a toda su generación de escritores, no solo en Argentina, sino en América Latina. Ese algo es la Memoria. Así, con mayúscula: Memoria.

**4.** Qué hacer con la memoria; qué hacer con el recuerdo; qué hacer con las huellas que marca la política sobre la memoria; y cómo, finalmente, juntar todas esas pequeñas memorias en una gran narrativa unificadora, la cual muchos y muchas, hoy, se esmeran en llamar “la Memoria Histórica”.

**5.** *Cameron* es la cuarta novela de Hernán Ronsino y en esta cuenta la historia de Cameron, un ex militar y torturador que cumple su pena de prisión de forma domiciliaria, y de Juan Silverio, el hijo de una de las víctimas de tortura de Cameron y que, junto a una cantante de jazz, Elda Cook, planea su meticulosa venganza. Así, una noche Cameron sigue a Juan Silverio del Club de Jazz hasta el río. Y pronto deja de ser el perseguidor para convertirse en el perseguido.

**6.**

“La huella es la memoria de una ausencia”, es una frase que aparece en Cameron. Si bien esta es una novela sobre la última dictadura militar argentina, me parece que Ronsino no usa la Memoria como lo están haciendo tantos narradores de América Latina en estos momentos.

“En ese sentido”, le dijo Hernán a la revista mexicana *Letras Libres*, “En ese sentido, me gusta pensar la memoria cercana a la manera en que trabaja Beckett. La memoria de esos personajes que andan sobre una tierra baldía”.

Creo que ahí hay un punto de diferencia entre lo que ciertos libros de Hernán Ronsino ofrecen y lo que, por ejemplo, algunos académicos chilenos han llamado “la literatura de los hijos”, aquel reduccionismo literario para describir a ciertos escritores obsesionados con un realismo social, estética y políticamente chato.

Por eso un nombre como Beckett es clave ya que el irlandés-francés, como se sabe, hizo algo que todos los escritores deberían hacer: ir en contra de su propia tradición. Si los personajes de Beckett (pensemos en Vladimir y Estragón) esperan algo que nunca llegará en medio de un escenario pelado; los de Ronsino intentan reconstruir la memoria nacional, aunque nunca pierden de vista que este proyecto es imposiblemente absurdo.

Y por eso la nieve (ese gran mecanismo que los argentinos tienen para alegrizar la desmemorización nacional: pensemos, claro, en *El Eterna*); y por eso, digo, la nieve

tiene tanta presencia en esta novela. Cito un párrafo de la primera página de *Cameron*: “Afuera cae la nieve. Lenta, silenciosa. A veces parece otra cosa. Pero ahora es nieve. Y se junta en los bordes del camino. Se va acumulando sobre la silueta de los montes”. Eso se lee en la primera página. Y líneas más tarde Julio Cameron mira la nieve (imaginemos esa nieve llena de pisadas) y dice: “La huella es la memoria de una ausencia”.

### 7.

Para terminar, tengo que confesar algo. No es verdad que Hernán aparece sola una vez en el *Borges* de Adolfo Bioy Casares.

Anoche, mientras retocaba este texto, volví al índice onomástico y busqué, entre las R, a Hernán.

Ahí estaba de nuevo. Hernán Ronsino. Sin embargo, ahora había otra entrada. Y esta también era una entrada sin fecha. “Come en casa Borges”, escribe Adolfo Bioy Casares. “Come en casa Borges y ahora sí tenemos que escribir el argumento del filme. Pero Borges una vez más vuelve a otros temas. Ahora dice que, impulsado por su lectura de *Notas de campo*, comenzó a leer *Glaxo*, una noveleta del tal Ronsino que le parece austera, mínima y redonda. Casi como un cuento. Yo le pregunto de qué trata y Borges responde: “Es una especie de western argentino en donde la barbarie tiene un rostro menos difuso y específico”. Borges entonces le explica a Bioy que en *Glaxo* hay cuatro narradores, cada uno desde

distintos momentos (1973, 84, 66, 59) y que estos van sumando sus voces, una tras otra, para darnos perspectivas fragmentarias del ambiente de un pueblo apacible, aunque sólo en apariencia.

Finalmente, esa misma noche, Borges y Bioy llaman al productor. “Tengo para usted, una buena y una mala noticia”, le dice Borges, mirando ciegamente al infinito, junto con el dandy Bioy a su lado. “La buena es que hemos encontrado el resumen del filme y que se lo podemos pasar para que haga lo que quiera. La mala es que no es de nuestra autoría, sino de un escritor que todavía no nace. Esto ya que su madre aún no ha escrito el soneto con que ganará el *Martín Fierro* en la edición ilustrada por Castagnino, libro que dará origen a la biblioteca familiar; es decir, que dará origen al inexistente autor de la trama que le ofrecemos”.

### 8.

Dejo con ustedes, entonces, a Hernán Ronsino.

## **Eloísa Simón: la poeta imaginaria.**

**Hernán  
Ronsino**

Voy a contar un secreto. Es el año 1998 y estoy empezando a escribir una novela, mi primer intento con una novela; un intento que quedará trunco pero le abrirá el camino a otras historias, que es lo que siempre pasa con las historias que quedan truncas. Mientras escribía esa primera novela comencé a publicar, en el diario de mi pueblo, una columna semanal que salía los jueves en una especie de suplemento adolescente. Escribí sobre música, sobre cine, sobre las veladas estudiantiles que eran una fiesta muy popular en la zona, y recién en la cuarta o quinta nota rompí con la secuencia temática del suplemento y le hice un homenaje a una poeta de mi pueblo: le hice un homenaje a Eloísa Simón.

Eloísa Simón fue la única hija de Tomás Simón, un ex militar y ganadero muy importante de la región pampeana de principios del siglo XX. Tomás Simón participaba de los beneficios de la oligarquía que gobernaba esa época en Argentina. Y decidió enviar por un tiempo a Eloísa a recorrer Europa. Después de casi un año, Eloísa volvió distinta de ese viaje no sólo porque había vuelto con un libro de poemas escrito sino porque se sentía poeta: Europa la volvió poeta. El libro se llamaba: *Misales*. Tomás Simón no quería saber nada con todo eso, la poesía era algo que le provocaba desconfianza y le prohibió cualquier vínculo social que la llevara a la literatura. Pero Eloísa mantuvo con

su amigo el poeta modernista Carlos Ortiz una correspondencia secreta. En el verano de 1903 Carlos Ortiz, que vivía por esos años en Buenos Aires y era amigo de Rubén Darío y de Lugones, recomendó la publicación de los poemas de Eloísa en *El Nacional*, un diario de la oligarquía, importante en la zona. Si bien costó convencer al director que la publicara, terminó aceptando los poemas con algunas condiciones, entre ellas, debían publicarse con el nombre de un varón. Según cuentan las crónicas de la época, la tarde que Eloísa dejó los poemas en *El Nacional* llovía. Al salir del diario, con la promesa de una pronta publicación, se escucharon primero los gritos y después los disparos. Fueron tres disparos que se incrustaron con suerte despereja en uno de los árboles de la esquina; en la vidriera del diario; y de manera letal en el torso de la poeta: tenía veintitrés años. Los dos emponchados que atentaron contra el diario eran jóvenes anarquistas, italianos, aprendices de panaderos, que fueron detenidos y deportados a Italia a los pocos meses. Al día siguiente, mientras se despedían los restos de Eloísa Simón, *El Nacional* publicó los tres únicos poemas que existen de la poeta, firmados con su verdadero nombre. Del libro *Misales* no ha quedado ningún rastro: según se dice es muy probable que su manuscrito haya sido quemado por Tomás Simón.

En el verano de 2011, muchos años después de haber publicado aquella nota sobre la poeta asesinada, una tarde que estaba de visita en mi pueblo me crucé en la calle con Lopecito, el director del Archivo Municipal. Cuando me vio, Lopecito me dijo: Ronsino, qué casualidad, ayer mismo lo mencionaba a usted en la radio. Lopecito me contó que se había cumplido un nuevo aniversario de la muerte de la poeta Simón y en su programa, como cada año, le hizo un homenaje leyendo mi artículo. Hacía más o menos trece años que había salido ese artículo en el suplemento adolescente. Me había olvidado casi por completo de todo. Mientras Lopecito me hablaba pensé, primero, que a esas notas alguien al menos las había leído. Y segundo, deseaba profundamente que no me pidiera las fuentes en las que me había basado para escribir ese texto porque esas fuentes no existían, porque toda la historia de Eloísa Simón la había inventado, como se inventa un cuento o una novela. Por suerte no me preguntó nada. Lopecito creía ciegamente en lo que había leído. Me

creía. Pero igual me despedí caminando rápido, temiendo que en cualquier momento Lopecito me llamara para desenmascaramme, para acusarme. Entonces, poco a poco, fui comprendiendo que no sólo había encontrado a un lector de mis comienzos sino que ese lector le hace cada año desde su programa de radio un homenaje a una poeta imaginaria.

Los efectos de esta experiencia fueron profundos: había creado un personaje verosímil para los lectores del diario o, al menos, para Lopecito, y ese personaje había pegado un salto, como lo hacen en algunas películas los actores que salen de la pantalla y toman cuerpo en la realidad: algo de ese movimiento me provocó una inquietud extraña y me enfrentaba a los efectos impensados que puede generar un texto; y me llevaron, a su vez, a indagar en los mecanismos de la ficción y en uno de los temas centrales de ese proceso: el problema de la *identidad narrativa*, como lo llama Ricoeur, o, para decirlo de otro modo, en los efectos que provoca en la realidad la construcción de vidas imaginarias.

Las vidas imaginarias, entonces, siempre fueron temáticas que me interesaron pensar porque, en el fondo, creo que algo de estas tensiones en torno a la identidad, sus duplicaciones, sus camuflajes, se ponen de manifiesto en el origen de toda escritura. ¿Cómo se construye un personaje? ¿Cómo se sostiene una voz narrativa? ¿De qué manera se vuelve verosímil un mundo imaginario? Tal vez Marcel Schwob en *Vidas imaginarias* haya condensado muchas de las posibilidades que se despliegan bajo esta temática. Schwob, como se sabe, no sólo recupera una tradición (esa que viene de las *Vidas paralelas* de Plutarco, por ejemplo) también la tuerce, la desvía —que es, por otro lado, lo único que un autor puede hacer, según Borges, con la tradición— y funda un género, una huella por la que andarán el propio Borges, el propio Bolaño. En el relato titulado “Petronio, novelista”, Schwob retrata una forma de vida imaginaria que sintetiza, a su vez, un modelo de escritor. En la historia que cuenta Schwob, Petronio se pone a escribir la “historia de esclavos errantes y corrompidos”, funda un mundo en dieciséis tomos. Mientras los va escribiendo se los lee a Siro, su esclavo, que se divierte como loco. En algún momento del relato, Schwob dice que Petronio no murió desangrado en la corte de Nerón, que no se suicidó como cuenta Tácito, sino que una vez que

terminó de escribir esa historia “huyó con Siro y terminó su vida recorriendo los caminos”. Dice Schwob: “Petronio olvidó por completo el arte de escribir no bien vivió la vida que había imaginado”. Es decir, Schwob desvía la historia en la escena de la muerte de Petronio (su suicidio) y a partir de allí le hace vivir la trama que el propio Petronio escribió en *El Satiricón*. Una vida atravesada por la aventura y el goce. A Petronio entonces ya no le sirve de nada escribir. Se trata de meterse en el vestido de cada uno de sus personajes. Consumirse, literalmente, en la vida. Arder. Ese modelo de escritor que imagina la vida que quiere vivir y después sale a buscarla es el modelo opuesto al de Hemingway, por ejemplo, en el que la escritura no es otra cosa que la sedimentación de la experiencia. Primero se vive, luego se escribe. El escritor como el doble del viajero. En cambio, el modelo que detalla Schwob (primero se escribe, luego se vive) pone en acto una vida imaginaria. La abre hacia la aventura y a todas sus contradicciones. Me interesa ahora observar tres casos, pudieron haber sido otros, elegí arbitrariamente estos, en donde a través de la escritura se pone en acto, al igual que en el caso de Petronio, una vida imaginaria.

**El primer caso.** Sin tenerlo muy claro al principio, tal vez con el paso del tiempo fui dándome cuenta más de eso, advertí que detrás de la historia de Eloísa Simón estaba, como un sustrato, la historia que había leído en un libro de la escritora argentina Gabriela Mizraje sobre César Duayen. En 1905 se publica en Buenos Aires la novela *Stella*, de César Duayen. Como nunca antes había ocurrido en la literatura argentina, el libro se transforma de inmediato en un éxito de ventas. En dos meses vende cerca de diez mil ejemplares. Y la figura de César Duayen comienza a transformarse en un enigma. ¿Quién es el autor de semejante novela que, por otro lado, sabe captar de manera notable la percepción femenina; el mundo interior de su protagonista? La pesquisa apunta de inmediato al ex diputado por la provincia de Buenos Aires Julio Llanos, porque fue Llanos quien estuvo en tratativas con la imprenta que sacaba las sucesivas ediciones. Pero no era Llanos. El éxito de la novela hizo que en 1908 saliera una traducción en Italia, con prólogo de Edmundo de Amicis. En el prólogo, el autor de *Corazón*, revela cómo se fue desplegando el misterio. La sospecha y la presión que

recaía sobre la figura de Llanos llevó a que no pudiera sostenerse mucho más el secreto. César Duayen era un seudónimo y el autor de *Stella* no era un varón sino una joven escritora que publicaba por primera vez una novela: se trataba de Emma de la Barra, casada en segundas nupcias con Julio Llanos; la novela, entonces, cuenta la vida de Stella, una joven que queda inválida al cuidado de su hermana en una Buenos Aires aristocrática de principios de siglo XX y en el que se retrata un nuevo modelo de heroína. Después de enviudar y de quedar en la ruina económica, Emma de la Barra escribe *Stella* y decide, porque estaba mal visto que una mujer firmara un libro, publicarlo bajo el seudónimo de César Duayen. Con ese seudónimo, de todos modos, siguió publicando varios libros más aunque se supiera que se trataba de ella (publicó *Mecha Iturbide* y *El Manantial*; alguno de ellos fue llevado al cine en la década del cuarenta). Como cuenta Edmundo de Amicis en el prólogo a la edición italiana de *Stella*, una vez revelada la identidad de la autora del primer best-seller argentino, esa información no hizo más que incrementar las ventas. Hay un dato que conecta esta historia con Chile. Gabriela Mistral dedica el poema “La oración de la maestra” a César Duayen. Es decir, se lo dedica al seudónimo de varón, no a la autora, a la mujer. Según cuenta Carlotta de la Peña en su libro de memorias, y agradezco por el dato a Daniela Schutte, podemos saber que Mistral conoce a Emma de la Barra en Europa. Y que, además de haberla conocido, Mistral utiliza en algún concurso de poemas en el que participa el seudónimo de Alejandra Fustter. Este es, precisamente, el nombre de una de las protagonistas de la novela *Stella*, es el nombre de la hermana de Stella: quien la cuida y despliega un nuevo modo de ser mujer ante el entorno aristocrático y sumiso. Sin duda, no sólo hay un estrecho vínculo entre Emma de la Barra y Gabriela Mistral sino una clara admiración por esa novela de parte de la poeta chilena. Por otro lado, hay, de parte de ambas, una intensa vocación de trabajar por los demás y por la educación. Emma de la Barra es la fundadora de, entre otras, la Cruz Roja en Argentina y de un barrio obrero en Tolosa, en las cercanías de La Plata, que financiará con sus propios recursos y que la llevará a la ruina. De alguna manera, el uso del seudónimo, el nombre de varón (que para la literatura argentina era una novedad pero que ya

había una larga tradición en el mundo como por ejemplo el caso de George Sand) es la máscara que le permite a Emma de la Barra introducir su voz en la literatura argentina; es la identidad imaginaria que legitima su universo dentro de un campo tomado y dominado exclusivamente por la voz de los hombres; escribir es la apuesta, el proyecto que la reconstruye, digamos, después de padecer la viudez y la ruina económica. Hoy nadie lee *Stella* pero una calle de Puerto Madero, el barrio de Buenos Aires, lleva el nombre de Emma de la Barra.

**El segundo caso.** Quizá un buen ejemplo que retrata y complejiza el modelo de Petronio (un modelo que, por otro lado, reescribe los ejes centrales de la novela moderna: desde el Quijote hasta Madame Bovary) sea el caso de Romain Gary. El escritor francés que era lituano y que no se llamaba Gary, sino Kacew, no hace más que profundizar un juego de máscaras y espejismos entorno al yo hasta llegar al extravío, a la nada misma. Gary transforma la figura de la vida imaginaria en una forma de impostura; como lo dice la crítica Régine Robin en su artículo “La imposible narración de sí mismo”, estamos ante un caso de identidad perturbada. La historia es conocida y hay, ya, en torno a su figura un relato mítico y así se lo presenta siempre, a partir de esta curiosidad: Gary es el único autor que gana dos veces el premio Goncourt y ese premio, como se sabe, sólo se puede ganar una sola vez. En 1975 Gary publica dos novelas. *La vida ante sí*, firmada con el seudónimo de Emile Ajar, y *Próxima estación: final de recorrido*, bajo el nombre de Romain Gary. *La vida ante sí* gana el premio Goncourt de ese año (premio que Gary ya había ganado en 1956 con *Las raíces del cielo*) y se transforma en un best-seller, vende un millón y medio de ejemplares. Nadie conoce a Emile Ajar hasta que un tal Paul Pavlowitch lo encarna, dice ser el autor de la novela ganadora del Goncourt, da entrevistas, consigue un puesto de editor en Gallimard. Pavlowitch en verdad es el sobrino de Gary y fue puesto allí por su tío. El libro firmado por Romain Gary, por el contrario, pasa desapercibido. Siempre me interesó, más allá de cómo se despliega el inevitable drama de Gary y su sobrino Pavlowitch entre el 1975 y 1980, tiempo en el que se publicaran varios libros más bajo este desdoblamiento, entre ellos *Seudo*, y que finaliza cuando Gary se suicida después de escribir el

testamento llamado: *Vida y muerte de Emile Ajar*, siempre me interesó comparar la escritura de esos dos libros publicados en 1975 para ver cómo Gary se esfuerza en escribir como si fuera otro, como si esos dos libros fueran, efectivamente, de dos personas distintas. La historia de *Próxima estación* comienza con una confusión. Una mujer joven, bellísima, escultural como un boxeador, así la describe Gary, confunde al protagonista con otra persona. De esta confusión nacerá una relación intensa para el protagonista; porque está pisando los sesenta años, le lleva 37 años a la mujer escultural y su cuerpo se va apagando sexualmente. La imagen que Gary ocupa de un modo obsesivo para remitir a esa decadencia es la de la Caída del Imperio Romano. La escritura de la novela es simple, obsesiva en torno a la decadencia del cuerpo, es la conciencia frenética de alguien que está perdiendo el control de su cuerpo y, fundamentalmente, de sus privilegios. Por eso mismo, el contraste con *La vida ante sí* es notable. La escritura de Emile Ajar tiene un ritmo envolvente –hay una fuerte distancia con la sequedad obsesiva de la otra novela –. Momo, el narrador, es un niño que está al cuidado de la señora Rosa. La señora Rosa, una mujer anciana y gorda y de origen judío, vive en el sexto piso de un edificio sin ascensor, cuida, por una mensualidad que muchas veces no llega, a hijos de prostitutas, la mayoría de origen árabe. Así la describe Nancy Huston en su *Epitafio a Romain Gary*: “La señora Rosa es el mejor símbolo que creaste de la humanidad, Romain, en todo lo que tiene de grande y de lastimero; “la señora Rosa soy yo” hubieras podido decir, imitando a Flaubert: sí, como tú, ella está llena de generosidad y de miedo, devastada por la vida de hoy y la memoria de ayer y, sobre todo, atormentada por la idea de lo que el porvenir le depara: vivir demasiado tiempo, asistir a su propia desolladura por el Tiempo”. Las dos novelas, publicadas como si fueran de dos autores distintos, no hacen otra cosa que mostrar los extremos de una biografía: por un lado, la evocación de la infancia humilde en *La vida ante sí* y, por otro, la decrepitud, la caída inevitable en *Próxima estación*. En el testamento donde confiesa la impostura, Gary dice: “Yo siempre supe que yo era ficticio”. La cantidad de máscaras y estrategias de camuflaje y disuasión que usó a lo largo de su vida no hicieron otra cosa que perderlo irremediablemente en esa ficción.

**El tercer caso.** En 2014 aparece en Francia la novela de un joven escritor de 21 años que provoca un gran suceso. No sólo literario sino en el plano de la prensa amarilla, del escándalo. Se trata de la novela *Para acabar con Eddy Bellegueule* firmada por Édouard Louis. Edouard Louis escribe sobre Eddy Bellegueule. La historia sucede en un pueblo del norte de Francia, Hallencourt. El destino, casi irremediable, de Eddy Bellegueule, que pertenece a una familia de clase obrera, violenta, machista, es trabajar como todos los hombres de su familia en la fábrica que le da vida al pueblo. Pero Eddy no encaja en el modelo masculino con el que ese pueblo interpela a sus varones ni tampoco en ese destino fabril. La novela desnuda la violencia que padeció Eddy por ser distinto; muestra cómo, a través de la injuria y el insulto, fue descubriendo su homosexualidad. “De mi infancia no me queda ningún recuerdo feliz”, es la frase con la que comienza la novela. Y por eso mismo, Eddy necesita romper con su familia, huir, refugiarse en el mundo de los libros y el pensamiento (un mundo negado en su infancia porque los libros eran sinónimo de debilidad y perversión). El punto es que estamos hablando de una novela autobiográfica y que el nombre original de Édouard Louis es Eddy Bellegueulle. Es decir, que cuando Eddy rompe con su familia y huye para empezar otra vida, una vida nueva, se cambia de nombre y comienza a escribir, influenciado por Didier Eribon, su primera novela, su historia. Eddy Bellegueule, el nombre de origen, se transforma no sólo en el nombre de la ficción sino en parte del título de su libro. Y el escritor llevará, a partir de entonces, un nombre también nuevo, el símbolo de la nueva vida. “Un nombre es una historia y, para mí, Eddy Bellegueule significaba la humillación. El cambio de nombre era como reinventarme”, dice el autor en una entrevista. La novela se transformó en un suceso. Y como consecuencia de ese éxito, un periodista de *Le nouvel observateur* viajó hasta el pueblo de Édouard Louis para confirmar si los hechos eran como se narraban en el libro. El periodista entrevista a la madre de Édouard Louis y a sus hermanos y muestra un panorama extrañado: la madre cuenta que acompañó a su hijo en la presentación del libro en París pero recién lo leyó cuando regresaba a su pueblo y no podía creer lo que leía: porque la madre de Édouard Louis es retratada allí como una racista y el

padre como un alcohólico, violento y homofóbico. “Mi hermano era mi héroe, mi ejemplo, yo no entiendo por qué hizo esto”, dice uno de los hermanos en la cobertura que hace el periódico. Esto incrementó la atención del público de manera masiva. Algunos comenzaron a dudar sobre la veracidad de los hechos que narra Louis, si es así como fueron los acontecimientos. A la huella enorme que abrió su primera novela se le suma la segunda: *Historia de la violencia* en donde profundiza la línea autobiográfica y narra el intento de violación y de estrangulamiento que el propio Louis sufre en París en 2012 a manos de un joven argelino, Reda, con quien había tenido un encuentro sexual: el argelino es detenido y luego de ser liberado acusa a Louis de haber inventado todo para la novela. El escritor español Alberto Olmos, luego de una serie de pesquisas y de intuiciones personales, llega a plantear en su blog que estaríamos ante un gran simulador, que escribe para agradar al mundo burgués parisino. Olmos se pregunta si estamos ante el gran fraude del siglo XXI. Pero más allá de esta cáscara que recubre y potencia, a la vez, a los libros de Édouard Louis (que, por cierto, acaba de sacar una nouvelle titulada ¿Quién mató a mi padre?, una especie de panfleto al estilo *Yo, acuso*, en donde nombra a los culpables del sistema político francés como responsables del padecimiento de su padre: Macron, por ejemplo, es del mismo pueblo que Louis pero pertenecen a clases sociales opuestas), lo que me interesa enfocar es en el cambio de nombre. El gesto simbólico de abandonar un nombre mancillado por la violencia del pueblo, y la puesta en acto de un nuevo nombre que será, a su vez, el nombre del autor. El nombre original se vuelve personaje de ficción, el nombre imaginario será el símbolo de la vida nueva. “Por primera vez, mi nombre pronunciado no nombra”, es la cita de Marguerite Duras que abre la novela.

Ricardo Piglia también desplegó una obra de ficción a partir de un alter ego y publicó sus diarios bajo el nombre de Emilio Renzi, pero sin el engaño o la trampa que aparece detallada en alguno de los casos que hemos mencionado: Piglia le presta su vida íntima a Renzi, esa podría ser una posible lectura; o, tal vez, Piglia inventa una vida íntima imaginaria en un diario que es de Renzi y que puede tener algo del propio Piglia. En definitiva, en alguna parte de

ese diario Piglia (o Renzi) dice que escribir es ser otro. Pero ser otro en el plano de la escritura, en el descubrimiento de una voz extraña que surge de la apertura hacia lo desconocido; escribir es estar en compañía de esa *otredad*, de esa voz incesante que no deja de zumbiar, como detalla Beckett en su libro *Compañía*; escribir es, así, contener a esa *otredad* en un estilo. En cambio, otra cosa es lo que ocurre en los tres casos que mencioné anteriormente, en donde pareciera que las palabras no alcanzan y lo *otro* salta a la realidad, se encarna como vida imaginaria. En los tres casos, curiosamente o no, tal vez como parte de la combinación misma, hubo además alrededor de los libros un éxito de ventas y alrededor de los autores algún tipo de polémica. Para Emma de la Barra el seudónimo de varón le permitió hacer sonar su propia voz en el mundo literario, que para esa época era sinónimo de mundo masculino. Romain Gary buscó, a través del chiste, burlarse del ambiente literario francés que lo veía como un autor acabado para, de este modo, reinventarse ante la amenaza que detalla en su novela *Próxima estación*: donde el tiempo lo acecha, irremediablemente, donde el tiempo lo humilla. En cambio, para Édouard Louis arrancarse su nombre mancillado a partir de la escritura es una forma de liberación, es el modo de vivir una vida nueva. Como plantea Roberto Bolaño, en una de las historias de *Literatura nazi en América*, hay dos modos posibles para acceder a ciertos ámbitos sociales anhelados: uno a través de la violencia y el otro mediante la literatura, “que es una forma de violencia soterrada y que concede respetabilidad y en ciertos países jóvenes y sensibles es uno de los disfraces de la escala social”. Ese camino que toma Max Mirebalais, el haitiano de las mil caras, “la literatura como una forma de violencia soterrada y de disfraz para la escala social”, pareciera ser, con sus matices y diferencias, el mismo que abordan los tres casos que se han planteado aquí.

Hace un mes, estuve de visita en mi pueblo y se me ocurrió buscar en la Hemeroteca de la Biblioteca Popular el artículo que publiqué sobre Eloísa Simón. Hacía años que no entraba a esos salones. Todo estaba igual. Salvo la Hemeroteca. Desde hacía meses estaba en obras: un caño del desagüe pasaba justo por esa sala y la humedad trepaba hasta el techo. La obra empezó y se paró por falta de fondos. Y volvió a empezar y

a no terminarse nunca. Para proteger el archivo trasladaron parte de la Hemeroteca a otra dependencia municipal. Justo lo que buscaba no estaba ahí. Podía haber resuelto de otro modo la búsqueda, podía haberle pedido una copia del artículo a Lopicito, pero no me atreví. Hace unos días se me ocurrió hacer algo que tendría que haber hecho desde un principio. Busqué en Internet el nombre de Eloísa Simón para ver qué salía. En la segunda o tercera opción que me tiró el buscador apareció la página del Archivo Municipal. En la sección Efemérides se puede leer el homenaje que Lopicito le hace a la poeta, apropiándose, y reescribiéndola, la información del artículo que publiqué en aquel suplemento de 1998. El título de la nota dice: “Homicidio de la joven autora, Eloísa Simón (1903)”. Lo que más me impresiona, lo que más me conmueve de todo esto es la escena, típica de Bolaño, por otro lado, donde un hombre apasionado por la historia de su pueblo, entregado a su difusión, homenajea cada año a una poeta imaginaria.



# Jeanmaire

## **La escritura que no olvida que es diálogo.**

Presentación de  
María José Ferrada.

Un escritor de veintidos años decide escribir una novela y una vez que termina la primera versión del manuscrito se lo muestra a su tía que es Licenciada en Letras. La tía lo lee, solo para comprobar la teoría que tenía antes de comenzar con la lectura: la novela es una porquería. Con esas mismas palabras se lo dice a su sobrino. Como se trata de una tía bastante directa y proactiva a su opinión agrega un consejo: que no escriba más, que siga leyendo, porque eso sí lo hace muy bien.

-¿Imagino que leíste ya el quijote? Pregunta. Lo empecé dos veces, pero la verdad es que no lo terminé, responde

el joven escritor. A partir de ese punto tiene dos opciones. Opción uno: decir que la tía sabrá mucho de teoría literaria pero no sabe nada de literatura. Opción dos: intentar leer el quijote por tercera vez y terminarlo. El joven escritor, contra todos los pronósticos, se queda con la última opción. ¿Por qué? Por necesidad, por eso, y porque como él mismo dirá años más tarde: los mejores personajes son los que responden lo que les da las gana y no lo que el escritor ni los lectores estaban esperando.

Aún no sabe que continuará leyendo ese libro durante toda su vida. También escribiéndolo. Porque la literatura que

le interesará a este joven –que ahora camina por una calle de Baradero aún un poco enojado con la tía– será la que trabaja con la tradición hasta volverla escritura personal. Una escritura que no olvida que es diálogo.

Años después dirá que el Quijote fue su mejor taller, que Cervantes, novelista, poeta, dramaturgo y soldado español, ya ha hecho hace cuatrocientos años todo lo que se puede hacer escribiendo. El resultado: un personaje que por primera vez es un sujeto al que le pasan cosas. Un personaje que en sus primeras páginas necesita ser acompañado por su narrador –ahora este personaje se duerme, ahora este personaje se despierta– solo para enseñarle a ese mismo narrador que si le da un carácter, ya puede dejar que avance por sus propios medios.

“En cualquier novela mía cuando hay diálogos no sé lo que va a contestar el otro. Soy el primer sorprendido, no corrijo las ocurrencias, los dejo hablar”, dirá nuestro joven escritor cuando tenga ya varias novelas con su apellido, un poco difícil de pronunciar, en el lomo. Novelas que, en sus propias palabras, han sido lo que han querido ser y han terminado donde querían terminar.

“Ayúdame, Días mía”, dirá Maruja, la mujer transexual que hasta los 18 años se llamó José María y que reconociendo que no se le da bien “el tema de las géneras”, decidirá inventar su propia versión del lenguaje inclusivo y de los relatos bíblicos: “Adán no es más Adán luego de que Días le quita el pene y le hace una bonita vagina”, le dice la protagonista de *La*

*creación de Eva* al cura que se encargará de escucharla, dividido entre la indignación y el morbo.

¿Escucharla? No, *Jaenmarie*, porque ese es el apellido del escritor que decidió leer el quijote por tercera vez, y terminarlo, ha logrado confundirnos y lo que parecía un diálogo es, ha sido todo el tiempo, una suma de monólogos.

Como el de la abuela Lita de la novela *Más liviano que el aire* frente al joven delincuente que tuvo la mala idea de asaltarla sin imaginarse que ella tendría la buena idea de encerrarlo en un baño. ¿Para qué? Para contarle la historia de su madre. Y para sentirse un poco menos sola. Para eso.

*Creo, que escucharme, si es que me escucha con atención, le va a ayudar a comprender su propia historia. Muchas veces pasa así. De verdad creame, que muchas veces pasa así*, dice Lita desde uno de los lados de la puerta, sin saber que nos recuerda en qué consiste la esencia de la literatura. Pero no sabemos lo que dice o grita el joven atrapado del otro lado. En esta novela, como suele pasar en la vida, solo accedemos a versiones, trozos de realidad con los que intentamos componer un todo que siempre termina por quedar un poco maltrecho.

Y es que si el gran narrador, después del siglo XX, ha decidido desaparecer de la vida es lógico que lo haga también de la novela. El resultado: novelas que necesitan de un lector que signifique. Novelas que en lugar de dar respuestas, en palabras del autor de estas novelas, instalen preguntas.

Preguntas que de tan simples asustan: ¿quién fue el bueno, quien fue el malo de esta historia? Creíamos saberlo, pero la verdad es que no, la verdad, es que sin que nos diéramos cuenta (tal vez fue en el momento en que Lita le pasó a su rehén la primera milanesa por debajo de la puerta) los que estaban de un lado ahora están del otro y dudamos.

Y por dudar, ya que estamos en eso, lo hacemos hasta de los cuentos que nos contaron de niños. *Es raro ser enano. Muy raro. Apenas un poco menos raro, sospecho, que ser gigante*, dice Milagritos León, el protagonista de *Amores Enanos*, al inicio de la novela, cuando aún está tranquilo. Porque a medida que intente contar su historia se pondrá nervioso –lo del circo no resultó, lo de ser strippers parecía que sí, pero tampoco y lo de la comunidad de enanos...esa sí era una buena idea o lo habría sido si no fuera porque a la casa de los enanos tarde o temprano llega Blancanieves con su cara de buena, con sus problemas y con su metro setenta. Pero Federico Jeanmaire ya nos lo advirtió: no podemos confiar ciegamente en el relato. No están los tiempos para esos excesos.

Volvamos entonces al café. Volvamos al manuscrito de la primera novela. A esa tercera lectura del Quijote, que si bien es final nunca será definitiva. Gracias a Días, diría Maruja.

Una novela que se escribe como se habla.

Una novela que problematiza su esencia.

Una novela sobre la lengua, que desde distintos tiempos

y lugares, nunca deja de escribirse.

Una adolescente china, llamada Lin Su Nuam anota en su cuaderno los recuerdos de los años que pasó en una ciudad argentina. Pero ya se lo advirtió su profesora de castellano: ella tiene un problema, ella confunde los tiempos verbales. Y así no podrá escribir ninguna historia. Porque confundirá al lector y peor aun, se confundirá a sí misma.

¿Soy china?

*No sé*

*Ahora no importa.*

*De cualquier manera, sospecho que hay un momento de la vida en el que cada hombre o cada mujer descubren quienes son,* dice Lin Su Nuam o Sonia Lin, como la llaman en Argentina.

La adquisición, aunque imperfecta de una lengua, ese idioma que a medida que se vuelve propio, genera cambios y desplazamientos interiores será la herramienta con la que contará Lin Su Nuam para recorrer el camino hacia ese lugar tan complejo llamado la propia identidad.

¿Pero es que a la hora de la pregunta por el propio ser contamos los demás con otra herramienta?

Ya nos lo advirtió: la suya no es una literatura de respuestas sino de preguntas.

Y ha pasado el tiempo, como suele pasar en la mayoría de las historias y el escritor que decidió intentar por tercera vez la lectura del Quijote, tal como Lin Su Nuam ha recorrido un camino.

Lo acompañó, lo sigue acompañando, Cervantes. También, Borges y Sarmiento. Porque el

camino es largo y la literatura es tal vez uno de los pocos lugares donde el diálogo (el diálogo con el pasado, el futuro, el diálogo con otros y con uno mismo) sigue siendo posible. Y porque las preguntas, a diferencia de los personajes de las novelas de Federico Jeanmarie, tienen un comportamiento bastante predecible: terminas de hacer una y viene, siempre viene, la pregunta siguiente.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Federico Jeanmaire, nacido en Baradero, Argentina, en 1957, es escritor y especialista en el Siglo de Oro, profesor de la Cátedra Beatriz Sarlo en la Universidad de Buenos Aires. Sus últimas novelas han sido publicadas por editorial Anagrama, *Tacos Altos* y *Amores Enanos*, ambas en el 2016.

## **Restos**

# Federico Jeanmaire

*“Cuando no se hacía para los vivos más que chozas de tierra o cabañas de paja que la intemperie ha destruido, elevábanse túmulos para los muertos, y antes se empleó la piedra para las sepulturas que no para las habitaciones. Han vencido a los siglos por su fortaleza las casas de los muertos, no la de los vivos; no las moradas de paso, sino las de queda”.*

Del sentimiento trágico de la vida,  
Miguel de Unamuno

*“Cualquier muerte es la muerte”.*  
Escribir,  
Marguerite Duras

### **Berlín**

Cuando nací, ya tenía dispuesto el lugar en donde descansarían mis restos. No lo sabía. Por supuesto que no lo sabía. Me enteré del asunto mucho tiempo después. Medio siglo antes de mi nacimiento, en mil novecientos siete, Emilio, mi bisabuelo paterno, le compró a un tal Fraga la enorme bóveda familiar que está ubicada a la izquierda de la entrada al cementerio de mi pueblo.

Resulta azaroso el hecho de nacer.

Podría no haber ocurrido.

Pero ocurrió.

Y como ocurrió, ahí está esperándome, cerca de la entrada al cementerio de mi pueblo, la sólida y primordial ocurrencia de mi bisabuelo.

Dar a luz. Suele decirse del parto. Es una de las maneras que el castellano ha encontrado para nombrar metafóricamente el momento del nacimiento. De cualquier nacimiento. Una manera que deja al pasado de la vida del lado de la oscuridad. Y también la muerte, el futuro más o menos lejano de ese nacimiento, queda del lado de la oscuridad. Sólo la vida es luz, parece dictaminar la metáfora.

Lo demás es ausencia de color.

Lo demás es nada.

Voy a cumplir sesenta y dos años de edad. Y esto que soy, mientras desayuno, es lo que queda de lo que alguna vez fui. Aquello que persiste de un cuerpo bastante más sano y más glorioso que el actual, quiero decir. Un resto. Un resto desayunando. Rodeado de otros restos que ya no desayunan y que tampoco he conocido: estoy sentado a una mesa en el bar Strauss, en Berlín, en medio del cementerio que se encuentra justo enfrente de la librería de Teresa, sobre la Bergmannstrasse.

Un bar entre residuos de vidas.

Residuos de la vida de aquellos que descansan debajo de sus lápidas a unos pocos metros de mi taza de café con un poco de leche. Y, también, residuos de mi propia vida.

El bar Strauss ocupa uno de los lados del edificio que se encuentra a la entrada del cementerio. El lado derecho para los que llegamos caminando por la Bergmannstrasse desde la iglesia en la que nace la calle, el izquierdo para los que yacen dentro. Su interior de paredes blancas y altas guarda detalles bellísimos. Gruesas columnas unidas por arcadas de medio punto sostienen el techo, ventanales enormes, una vieja cajonera que almacena distintos tipos de café, botellones vacíos, la pizarra con el menú del día que cuelga desde una de las columnas y una barra no muy extensa de color negro.

La barra no está preparada para que los clientes puedan quedarse allí de pie.

Adrede, sospecho.

Para tomar lo que sea, en el bar Strauss, hay que sentarse a alguna de sus pequeñas mesas redondas. Detenerse al menos unos minutos. Las dos mujeres que lo atienden, o en su defecto quien haya diseñado el lugar si es que no han sido ellas mismas, parecen haber determinado

que a los cementerios no se los puede visitar a las apuradas. Una decisión de algún modo ecuánime: seamos restos todavía vivos o seamos restos ya muertos, el tiempo es una coordenada que no tiene ningún sentido dentro de los límites de un cementerio. Se trata apenas de un espacio.

No estoy seguro de cuándo es que uno comienza a ser un resto. De cualquier modo, intuyo que eso ocurre bastante antes de la muerte. Somos un resto apenas los demás comienzan a vernos como un resto. Cuando nos pasa eso que llamamos vejez. O cuando comienza a molestar nuestra oscura visibilidad, mejor. Cuando, ya casi sin tiempo, nos convertimos en un espacio incómodo para aquellos a los que todavía les sobra.

Desayuno café con leche y una porción de tarta de manzanas. El Strauss está repleto de gente. No sólo hoy, en realidad todas las mañanas que he venido lo está. Y aunque hace frío y sopla algo de viento, tuve que sentarme a una de las mesas que se ubican en la zona de la terraza que queda a cielo abierto. No había ninguna libre en la región más protegida, debajo de una suerte de galería que se ubica junto a la puerta del bar.

Es raro, tanta gente a mi alrededor.

Los cementerios son sitios en los cuales suelo sentirme solo. Muy solo. Eso es lo que me pasa, por ejemplo, cada vez que voy a visitar los restos de mi padre a la bóveda familiar del pueblo.

Acá no.

Acá me siento acompañado.

Este bar convierte al cementerio en otro lugar. En un sitio no tan oscuro, un sitio que de algún modo celebra la vida. La de mis vecinos de mesa. La mía. Incluso, me da la impresión, la que ya fue: la vida de aquellos que yacen debajo de sus lápidas en los alrededores de mi desayuno.

También el luto es oscuro. Negro. Al menos en esta zona del mundo. Ropas claras y colores para vivir, oscuridad o ausencia de color para poner de manifiesto la muerte cercana. Un juego de matices. Otra metáfora. Esta vez, una metáfora de silenciosos gestos sociales.

Además de la planta principal, adonde se ingresa apenas trepar un par de escalones en mármol y abrir la única puerta de hierro de doble hoja, la bóveda familiar de mi pueblo tiene dos subsuelos

y, bien al fondo, un osario. El ambiente superior posee un altar y un techo que culmina abovedado en las alturas. Las paredes están pintadas de blanco, las baldosas del piso alternan blancos con negros y tiene sólo un par de mínimas ventanas con vitrales de colores. Debajo del altar descansan los restos de Lidya y de Emilio, mis bisabuelos. A la derecha, mi abuelo Esteban. A la izquierda, mi abuela Ángela y, debajo de ella, mi padre. Encima del altar hay tres candelabros, un crucifijo y dos estatuillas enfrentadas de la misma virgen. Detrás, colgada de la pared, una imagen enmarcada de una virgen exactamente igual a la de las estatuillas, creo que se trata de la virgen de Luján por el manto celeste que la cubre, y, sobre una placa, la inscripción en mayúsculas del nombre de aquel francés al que se le ocurrió, un buen día del siglo XIX, emigrar junto a su hijo mayor a la Argentina: IGNACE CLAUDE JEANMAIRE 1812-1874.

Morir. Morir tiene sus costos. Eternos costos. Sobre todo si al bisabuelo de uno se le ocurre comprar una bóveda enorme en mil novecientos siete. Las tasas municipales y el mantenimiento, entre otros asuntos. Y aunque el único familiar directo de mi madre que descansa allí dentro sea mi padre, la que se encarga de pagar todo aquello que haya que pagar al respecto es ella.

Me refiero a Inés, mi madre.

Antes fue mi padre, ahora es ella.

Mi madre le ha hecho lavar las paredes exteriores, la ha hecho pintar de blanco por dentro, ha hecho arreglar los vitrales que estaban rotos conservando las formas y los colores originales, la hace limpiar de vez en cuando y, todos los meses, paga rigurosamente las tasas municipales.

Paredes blancas y baldosas que alternan blancos con negros. La poca luz que ingresa a través de los vitrales de colores y al abrir la puerta de doble hoja. Algo de la vida. O algo del tiempo de los vivos en el encierro de los muertos dentro de la bóveda familiar de mi pueblo.

Inés, mi madre, tiene ochenta y siete años de edad. Y, por supuesto, desea que, el día del futuro que le toque, sus restos descansen ahí, bien cerca de los de mi padre. ¿Deberé ser yo o será mi hermano mayor el que se encargue del pago de las tasas municipales y del mantenimiento del edificio cuando llegue ese día?

Aunque todavía queda algo más, claro.

Algo impredecible y previo.

¿Efectivamente Inés morirá antes que mi hermano mayor o antes que yo como aseguran las estadísticas de las defunciones humanas en la Argentina?

No lo sé. Y como no lo sé, decido lo más fácil: masticar desde algún entusiasmo otro bocado de la tarta de manzana.

Es cierto que hay un cerco de alambre entramado y algunas plantas alrededor de las mesas en el bar Strauss. Casi no se distinguen, desde su terraza, las lápidas del cementerio. Sin embargo, no creo que la intención de los diseñadores del sitio haya sido la de esconder la muerte. Después de desayunar, suelo caminar por sus senderos o sentarme a leer en alguno de sus bancos.

El cementerio es un bosque.

Tan bonito que muchos berlineses lo utilizan como paseo.

También yo.

El cerco y las plantas constituyen una normalidad dentro del contexto, una parte cualquiera más del bosque, nunca una trinchera que intente separar la vida de la muerte.

Separar la vida de la muerte. Una quimera. Un imposible que en mi pueblo, a diferencia del bosque berlinés, ha intentado materializarse.

Lejos del centro, el cementerio.

Bien lejos de la vida del pueblo, la muerte.

Los imposibles. Los imposibles suelen darse con cierta facilidad en la Argentina. Es una de nuestras marcas identitarias. A unos cientos de metros del departamento en el que vive mi hijo, en Buenos Aires, se extiende el colosal cementerio de la Chacarita.

A veces vamos a caminar juntos por ahí.

No sé cómo es que hemos inventado esa costumbre. No lo sé o no lo recuerdo. Simplemente lo hacemos. Nos gusta. Uno de esos sábados, por lo general vamos los sábados desde hace un par de años, conversando, sin querer, descubrimos que a uno de sus lados, sobre la avenida Elcano, separado por paredones del cementerio central y del cementerio británico, se encuentra el cementerio alemán de Buenos Aires.

Las costumbres son parte de la vida. Mecánicas repeticiones. Tanto las buenas como las

malas. Una de las buenas puede ser compartir los sábados o descubrir el mundo junto a un hijo. Aunque también la muerte es una costumbre. Ni buena ni mala, inexorable. La más ordinaria de las costumbres animales.

El cementerio alemán de la Chacarita es muy alemán. En el estricto sentido en que uno imagina lo alemán desde el sur de América. Impresiona. Aquel primer sábado de hace un par de años, el sábado de su descubrimiento, saludamos al señor encargado de la seguridad y entramos. Apenas ingresar, hacia la derecha, nos encontramos con el monumento a los caídos durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Un monumento con características de diseño absolutamente nazis: un cuadrado en mármol de un metro de altura y varios metros cuadrados de superficie repleto de placas recordatorias, tres escalones y, en granito negro, la base de un obelisco del que se desprende un águila con sus alas desplegadas.

La imagen es fuerte.

Asusta.

Enseguida detrás del monumento a los caídos durante las guerras mundiales del siglo pasado, se extiende un blanco paredón, de más de dos metros de altura, que separa el cementerio alemán del cementerio británico. Y mi hijo descubre, a algunos pasos de allí, una lápida que le llama la atención: corresponde a una pareja compuesta por un señor de apellido Wagner y una señora de apellido Nietzsche.

Nos reímos.

Y Juan le saca una foto con su teléfono mientras jugamos a imaginar en voz alta la difícil convivencia de semejante pareja.

De inmediato, se presenta ante nosotros el guardia al que saludamos apenas entrar y nos advierte que está prohibido tomar fotos, que por favor no lo hagamos, que no lo comprometamos, que si queremos hacerlo le pidamos formalmente permiso, cualquier día hábil de la semana, a alguno de los miembros de la comisión administradora del cementerio.

El paredón que divide la muerte británica de la muerte alemana en Buenos Aires es blanco. Muy blanco. Resulta extraño tanto blanco entre la muerte. Tanta luz. Tanta vida en medio de su ausencia.

La Alemania real da la impresión de no tener nada que ver con la Alemania que imaginamos desde el sur del mundo. Nada. Le pido un segundo café con leche a la camarera. El bar Strauss sigue repleto de gente que conversa, se ríe. No hay monumentos con águilas ni obeliscos en los alrededores y juro que no he visto a ningún guardia de seguridad en las inmediaciones.

No he visto ninguno.

En todos estos días.

Quizá, la Alemania que imaginamos desde el sur del mundo, se me ocurre mientras espero que me traigan el café, se parece bastante más a la oscura Argentina de siempre, que a la amable Alemania en donde ahora mismo estoy desayunando.

Algo de espacio dentro de otro espacio mayor: un cementerio. Eso es la muerte. Cierta organización dentro de la oscuridad final en la que se pierde cualquier cuerpo. Ya no queda tiempo, el tiempo queda afuera de sus límites, el tiempo es sólo un privilegio de la vida. Si bien se nace para morir algún día del porvenir, ocultamos la muerte en algún rincón alejado de lo cotidiano. Bien alejado. Somos humanos durante buena parte de nuestras vidas, seres que creemos poderlo casi todo. Y eso pasa hasta que se acerca el final. Ahí, recién ahí, nos terminamos convirtiendo en lo que realmente somos: simples animales que vamos a morir.

Miembros de la más presumida especie animal.

O mejor, ahí, recién ahí, nos convertimos en humildes restos de lo que alguna vez fuimos: los animales más presuntuosos del universo.

Detrás de las enormes bóvedas edificadas a la vera de la avenida principal, hacia la izquierda, se alza un paredón altísimo y oscuro, es el cementerio protestante de mi pueblo.

Las bóvedas pertenecen a los católicos.

Ignace, mi chozno francés, fue enterrado allí, en el cementerio protestante, detrás del paredón. Mi bisabuelo todavía no había comprado la bóveda. Cuando la compró, en mil novecientos siete, se tomó el trabajo de llevar los restos de Ignace al panteón familiar. Pero, a pesar de la placa con la inscripción de su nombre en el piso superior, sus restos fueron a parar al osario. Directamente al osario. Mi chozno no fue un animal muy querido por sus descendientes.

Demasiado presuntuoso. Por eso, quizá, las mayúsculas de la inscripción. Y por eso, también, fue que inauguró el osario.

Otro paredón. Otro intento de separar no ya la vida de la muerte, sino de separar a los muertos entre sí. Igual en mi pueblo que en la Chacarita. Exactamente igual.

Aunque el osario familiar guarda también un montón de huesos que no son tan familiares. Huesos de otras familias de animales humanos que no tenían una bóveda enorme ni ningún otro sitio en donde ir a parar, me cuenta alguna mañana del pasado mi tío José mientras sorbe un largo trago del único vaso alto de ginebra que ocupa la mesa del bar que está frente a la plaza principal de mi pueblo.

Mi tío sabe que terminará allí.

Igual que yo.

Los dos sabemos que sabemos. Y también que hay tiempos y tiempos, que hace rato dejamos de ilusionarnos, que sólo nos queda ese espacio lejano y escondido. Ese mínimo espacio anónimo y eterno. Lo sabemos hasta que, justo en ese momento, el vaso de ginebra interrumpe nuestro saber estallando en mil pedazos al chocar contra el piso del bar.

Un ruido es tiempo, sólo tiempo.

El grito póstumo de un vaso.

Y los pedazos de vidrio, esparcidos junto a la mesa, sólo ocupan un espacio que después, dentro de unos minutos, alguien tendrá que limpiar.

Los huesos, la familia y los pedazos de vidrio en medio del charco de ginebra. Un muchacho se acerca a limpiar. El vaso ha dejado de ser. Sus restos irán a parar al fondo del tacho de basura que hay junto a la barra. Y de allí, esa misma noche, partirá hacia el basural que está cerca de la ruta. ¿Alguien recordará, algún día del futuro, que en este bar existió un vaso alto que podía llenarse con ginebra?

No lo creo.

Las familias de vasos no acostumbran almacenar los restos de sus difuntos en bóvedas enormes ni en ningún otro sitio. Terminan en el basural, esa suerte de cementerio de todo lo anónimo, de todo lo que no es humano.

Me pregunto si acaso somos muy diferentes

las familias de humanos a las familias de vasos. ¿Hasta dónde llega el recuerdo de los muertos? ¿Cuánto es lo que sabemos de nuestros bisabuelos o de nuestros tatarabuelos? ¿Cuánto es lo que recordamos de las vidas que ya fueron y que tanto tienen que ver con lo que somos?

Mi madre se olvida con facilidad que hace unos segundos me ha contado exactamente lo mismo que me está contando por enésima vez. Se olvida. Tampoco recuerda los nombres de los protagonistas de aquello que me cuenta. Lo intenta. Vuelve a intentarlo. Pero no puede. Y se pone mal ante su olvido. Muy mal. Se enoja consigo misma, suspira, muerde sus labios.

Sin embargo, no deja de acordarse de mi padre.

Con cualquier excusa, lo nombra.

Mi padre murió hace dieciocho años. Y la voz de mi madre, a través del teléfono, siempre encuentra algún buen motivo para traerlo a la charla.

El recuerdo está ligado al amor. Me parece. El recuerdo de una persona, de un lugar, de una mascota, de una tarde, de cualquier cosa. Aunque el recuerdo también puede amontonarse cerca del odio. Recordamos lo que amamos o lo que odiamos, quiero decir. Nunca recordamos aquello que no conocimos o que pasa por nuestras vidas sin dejarnos alguna huella.

Claro que ni el amor ni el odio son contagiosos. Los restos de Ángela, mi abuela, descansan encima de los restos de mi padre, contra la pared izquierda del piso superior de la bóveda familiar. Cuando vivía, le decían Angelita. Yo no. Ninguno de sus nietos la llamaba Angelita. Para nosotros era granmamá, una suerte de pomposo galicismo que sonaba cariñoso y cercano en medio de la chatura pampeana.

Granmamá se reía mucho.

Todo el tiempo.

Cuidaba de sus muchos gatos y nos hacía barriletes con cañas, papel y engrudo. Murió dos meses antes de que naciera Juan. Y aunque yo la amaba desesperadamente, no creo que pueda contagiarle ese amor desesperado a mi hijo. No lo creo. El recuerdo de ella, seguramente morirá conmigo.

La vida es luz, repite la metáfora. Y la luz es tiempo. Sólo tiempo. La muerte queda fuera.

Entre las sombras de estos árboles alemanes o allá, entre las bóvedas de mi pueblo. Queda ahí. Definitivamente. Dentro de un mínimo espacio de oscuridad en medio del brillo de la vida. Resulta algo así como la eternidad del olvido, la muerte.

Termino con la tarta de manzana y llamo por teléfono a mi hijo. Necesito preguntarle si recuerda a sus abuelos. Me dice que apenas. Y que de los dos, lo que recuerda no es grato: recuerda enojos, un enojo en particular de cada uno de ellos, que lo demás son anécdotas que otros le han contado.

Sus dos abuelos murieron casi al mismo tiempo.

Cuando él tenía ocho años de edad.

Y sólo recuerda el miedo que sintió ante sus respectivos enojos. Ni siquiera recuerda el motivo de esos enojos.

Hace más de veinte años y de manera casual, empecé a pensar en la muerte. Antes no. Antes nunca. Antes era eterno. Mi trabajo de aquella época consistía en microfilmear el diario *La Nación*. Debía hacer dos rollos de película por día, esa era la tarea que tenía asignada. En cada rollo entraban alrededor de seiscientos fotogramas y, a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, el diario sólo tenía cuatro páginas de extensión. Tampoco se publicaba los domingos. Cada mañana, entonces, microfilmaba un año entero del diario *La Nación*.

No la pasaba mal.

Me divertía.

Sobre todo revisando las publicidades de aquella época. Me divertía hasta que llegué a mil ochocientos noventa y cinco. Me divertía hasta que ya no me divertí más.

Mis abuelos paternos, Esteban y Ángela, nacieron el mismo año: mil ochocientos noventa y cinco. Esteban en septiembre y Ángela en noviembre. Esteban nunca me importó demasiado, tenía un carácter complicado y se la pasaba gritando. Pero a granmamá la amé. Y la sigo amando. Todavía. Y para siempre.

La muerte, entonces, surgió durante esos días. Mientras microfilmaba las páginas del diario *La Nación*. Al llegar al mes de noviembre de mil ochocientos noventa y cinco. Paradójicamente,

justo en el momento en que nacía mi abuela.

A la mañana siguiente, granmamá cumplía un año.

Y apenas una semana más tarde, ya estaba microfilmado su primer día de escuela y también el último: sólo hizo hasta tercer grado.

La vida de mi abuela pasaba muy rápido. Entre títulos y noticias que informaban de cuestiones sin ninguna importancia. Pasaba demasiado rápido, la vida. Y a mí me resultaba del todo imposible que ese vértigo, que la velocidad con la que transcurría una vida tan querida, no me llevara a pensar en la muerte. En la de ella, claro, pero también en la mía.

Llamo a la muchacha que me atendió y le pago. Enseguida, me levanto y me interno lentamente dentro del cementerio. He buscado sin éxito la tumba de alguno de los Strauss durante todos estos días. Supongo que están enterrados aquí, qué sentido tiene, si no es así, que el bar se llame como se llama.

Pero no.

Tampoco los encuentro esta vez.

Entonces me siento en un banco, abro el libro que estoy leyendo y enciendo un cigarrillo. Aunque no leo. Sólo fumo mientras me acuerdo de la risa suave y constante de mi abuela.

Granmamá nació Ángela Genoud. Conoció a mi abuelo en un baile de la primavera en el Tiro Federal. Pero se negó durante años a convertirse en su novia. El argumento que esgrimía para su negativa refería a que su corazón era muy débil y despedía a su enamorado, siempre, con el consejo de que se buscara una chica más saludable que ella.

Año tras año, en cada baile, mi abuelo volvía a intentarlo sin éxito.

Recién a principios de mil novecientos veintiséis, cuando ambos ya tenían treinta años, la convenció y se casaron.

Los conocí mucho después, por supuesto. Cuando a pesar de las evidencias en contrario, granmamá todavía seguía sosteniendo que su salud era muy precaria. Debido a eso, sólo comía un pedazo de carne con papas hervidas. Todos los mediodías. Y una sopa de verduras o de arroz por las noches. Era la forma que había elegido para cuidarse de la supuesta debilidad de su corazón. Se quedó dormida, y ya no despertó, poco antes de cumplir los noventa y ocho años

de edad.

No despertar más. Se me ocurre ahora mismo, mientras enciendo otro cigarrillo en Berlín, que no despertar más también puede constituir una definición bastante exacta de la muerte. Pasar en un rato de la luz a la oscuridad. De la luz a la nada final. Y quedarse ahí, involuntariamente.

Hace unos meses, buscando otra cosa, mi madre encontró en un armario, dentro de una caja repleta de papeles, un cuaderno con anotaciones de su padre. Rómulo era escultor, pero no vivía de eso, se ganaba la vida fabricando y vendiendo muñecos: soldados, pesebres, enanos. Las anotaciones tenían que ver con eso, con los precisos ingredientes para la preparación de las argamasas.

Me encantó leer esas páginas.

No lo conocí, Rómulo murió antes de que yo naciera. Y esos escritos, de alguna forma, aunque no contaban graves episodios de su vida, al menos confirmaban que había existido y que había hecho lo que había podido para ganarse la vida bien cerca de su primitivo deseo de ser escultor.

A granmamá, en cambio, la conocí muy bien. Mis padres viajaban mucho y yo me quedaba en casa de mis abuelos. Aunque ella se cuidaba y no los comía, preparaba las tortillas y los *gateaux* de duraznos más ricos que haya comido jamás. Cuando murió, los únicos familiares directos que había dentro de la bóveda eran mi abuelo, muerto quince años antes y mi tía Lía, una de las hermanas de mi padre, otro de mis grandes amores, que había muerto muy joven.

Ahora hay más, por supuesto.

Las familias suelen guardar objetos de sus antepasados. Reliquias. Copas de cristal, algún adorno, cubiertos de plata, cuadros, armarios. Yo, por ejemplo, tengo en mi habitación el ropero de tres cuerpos que fue de granmamá. Es enorme. Precioso. Aunque dice nada de ella para los que no la conocieron. Para mí sí que dice. En mis cumpleaños infantiles, ella me llevaba en secreto hasta su habitación, abría un cajón que ocupa la parte baja del cuerpo central, sacaba unas monedas o un billete y me los regalaba al tiempo que se reía y me exigía bajo juramento que no le contara nada a mi abuelo.

Jamás le conté nada a mi abuelo.

Aunque no sé.

Quizás habría preferido que en lugar del ropero me hubiera dejado alguna página escrita. O al menos algún crucigrama, se la pasaba resolviendo los crucigramas que venían en los diarios. Alguna página que yo pudiese pasarle a mi hijo y que él, a su vez, les pasara a los suyos en el futuro. El ropero les va a decir muy poco sobre ella a mis nietos. Puede que incluso no les guste su enormidad y decidan deshacerse de él. El crucigrama, estoy seguro, les diría algo de sus tardes en el campo, algo de su caligrafía, algo de su forma de combatir el aburrimiento pampeano.

Me levanto del banco. Vuelvo a caminar entre las lápidas alemanas. Sigo buscando en vano a alguno de los Strauss. Pero no los encuentro. Lo que encuentro es cierta anomia de la muerte. No conozco a ninguno de los que yacen dentro de este bosque encantador. Y entonces no puedo restituirles sus caras. Es lo contrario de lo que me sucede en el cementerio de mi pueblo. Cada vez que voy a darme una vuelta por allá, encuentro más muertos conocidos, incluso muchos muertos queridos que me empujan a recordar una anécdota o una mañana con ellos que no sabía que recordaba.

Estoy en un cementerio que no me pertenece.

Allá, en el que me pertenece, en mi pueblo y el día del porvenir que sea, ¿mis restos estarán más acompañados que en cualquier otro cementerio?

Los cementerios son espacios sin tiempo. Una suerte de ciudades paralelas. Sin movimiento, sin vida. Un escondite repleto de mujeres y hombres que ya fueron. Sin embargo, intuyo que se inventaron con la ilusión de no dejarlos solos en cualquier lado. De que se acompañen, los unos a los otros. Con la humana esperanza, quizá, de que no mueran tanto, los muertos.

Cruzo la calle, es hora de que abra la librería. Teresa se fue a Barcelona y me encargó que lo hiciera, varios alemanes que estudian castellano vendrán a buscar sus manuales.

Mañana vuelvo a Buenos Aires.

A mediodía, Carmen me llevará al aeropuerto.

Por suerte, todavía me queda una última mañana para desayunar en el Strauss. Una última mañana para encontrar una lápida que seguramente esté en otro cementerio.

Cuando era chico y Dios existía, creía que los muertos habitaban el cielo. Los muertos buenos, nunca los malos. Si todavía fuera aquel chico, mañana, ocupando mi sitio dentro del avión que me devolverá a Buenos Aires, pasaría un montón de horas mucho más cerca de los muertos que en los cementerios. Más cerca de los muertos buenos, claro.

Lástima que Dios también haya muerto.

Ahora sólo me quedan los cementerios.

Esos lugares en donde se mezclan, sin ningún pudor, los restos buenos con los restos malos.

Abro *Andenbuch*, la librería de Teresa, y entrego los manuales de castellano. Los manuales junto con los cuadernillos de ejercicios. Son chicos y chicas muy jóvenes, los que vienen a buscarlos. Algunos se animan a probar su escaso castellano conmigo. Otros no, les da vergüenza y me lo expresan como pueden. Pero en todos ellos se adivina lo mismo: cierta conciencia de que la vida es algo que les queda por delante, algo que todavía está a punto de suceder.

Aprender castellano en Berlín.

Una manera humana, como cualquier otra, de imaginarse vivo hasta la eternidad.

A principios de los años ochenta del siglo pasado, después de pasear por buena parte de Sudamérica, llegué a mi pueblo acompañado de Jolanda. Jolanda era holandesa. Un gran amor. Vivimos juntos varios años. Pero decía que llegamos a mi pueblo y, de inmediato, fuimos a visitar a granmamá. Estaba en cama, algo enferma. Fui entonces hasta la cocina a prepararle un té mientras Jolanda se quedaba con ella en la habitación. Al rato, cuando volví con el té, estaban hablando en alemán. Sorprendido, le dije que no sabía que hablara alemán y mi abuela, sin parar de reírse, creo que hasta sin darse cuenta de lo que había hecho, me contó que sus padres, cuando discutían, lo hacían en alemán para que ellos, sus doce hijos, no entendieran los detalles de esas discusiones. Y que con el tiempo, claro, ella y sus hermanos algo habían llegado a entender de lo que decían.

Discutían mucho, mis padres.

Repitó entonces granmamá entre risas, siempre entre risas, y ya no volvió a hablar en alemán nunca más en su vida.

El resto de la tarde se escurre muy rápido. Los

estantes de la librería están repletos de libros y cuando no escribo aprovecho para entrar en unos cuantos mientras espero que pasen a buscarme Carmen y Bertram para ir a cenar.

Resto.

Acabo de releer las últimas líneas y descubro que, en esta oportunidad, escribí la palabra resto de manera involuntaria.

Resto como aquello que queda de la tarde antes de que muera en la noche. Y me gusta. También podría utilizarla luego de cenar las salchichas de despedida que vamos a cenar dentro de un rato. En este otro caso, resto vendría a cuenta de aquello que no alcancé o no pude o no quise comer.

Resto.

Lo que queda de cualquier todo. Una palabra imprecisa. Al mismo tiempo que exacta. Una palabra que me gusta.

Microfilmear el año mil ochocientos noventa y cinco, además de cierta novedosa conciencia sobre la muerte, me trajo también una grata sorpresa. En el mes de marzo, encontré dos largos artículos referidos Lidya, mi bisabuela.

El diario había enviado un corresponsal hasta mi pueblo.

Con el fin de que indagara acerca de sus poderes.

La leyenda sobre el asunto me había llegado en cuentagotas durante la infancia. A regañadientes. Entre secretos e historias que los adultos contaban a media voz, lo más lejos posible de los oídos de sus bisnietos. Mi padre, sobre todo, se negaba a hablar del tema. De cualquier modo, algo había escuchado: que Lidya tenía poderes psíquicos sobrenaturales, que podía mover con la mente objetos de un lugar a otro, que hipnotizaba con cierta facilidad y que, un buen día, había decidido que ya estaba bien, que había vivido demasiado, que no quería vivir más y entonces se había quedado en la cama durante un par de días hasta que, finalmente, había muerto.

La palabra bruja, con la que a veces se referían a ella, no me impresionaba.

Hasta me resultaba simpática.

Lo que en verdad le impresionaba a mi infancia de la historia de Lidya, era que, un buen día, hubiese decidido morir.

Desesperar. Antiguamente, los hablantes del castellano supieron utilizar el verbo desesperar

para definir a los que decidían terminar con sus vidas. Un desesperado era un suicida. Alguien que ya no esperaba nada de la vida. O alguien que no había querido esperar más tiempo para morir.

Se trataba de un pecado.

Muy grave.

Un pecado que dejaba al suicida fuera del circuito divino de la eternidad. Porque, claro, ese alguien, ese desesperado, se había colocado por encima de los designios de Dios. Dios, aquel único ser que podía determinar el momento exacto para la muerte de cada uno de sus hijos, los animales humanos.

Lydia ocupa el lugar central de la bóveda familiar. Sus restos yacen debajo del altar, detrás de un vidrio, dentro de un cajón algo más grande y más lujoso que los demás. Aunque no está sola. Comparte el sitio preferencial con su marido, mi bisabuelo Emilio, aquel que le comprara el edificio a un tal Fraga justo medio siglo antes de mi nacimiento.

Tu padre y el resto de sus nietos la amaban.

Repito tres o cuatro veces mi madre desde el lado argentino del teléfono.

Y yo me quedo pensando un buen rato en sus dichos luego de cortar con ella. Pienso en la infancia de mi padre y en la de sus hermanos y primos. Debe haber sido maravilloso tener una abuela bruja. Un privilegio que seguramente envidiarían la totalidad de los niños del pueblo. Pero también me quedo pensando en que mi madre acaba de utilizar la palabra resto. Sin tener la menor idea de lo que estoy intentando escribir. Inés eligió esa palabra, entre otras varias posibles, para repetirme el amor de aquellos nietos por su abuela. Y la palabra, en sus labios, daba la impresión de almacenar a casi todos los seres humanos que no fueran mi padre.

Una palabra repleta de cariño.

Dicha del modo en que la dijo y la volvió a decir.

Una suerte de exhibición por defecto de sus sentimientos hacia mi padre. Una palabra tan imprecisa y tan exacta como en cualquiera de los otros múltiples usos que permite.

En el segundo de los artículos de marzo de mil ochocientos noventa y cinco del diario *La Nación*, el más largo de los dos, aparece también un daguerrotipo con la cara de mi bisabuela.

La bella joven Lidya Vizca de Jeanmaire, escribe el corresponsal, tiene los ojos de un color azul profundo.

Y agrega que está embarazada.

Lo que no dice, porque no es posible saberlo en ese momento, es que dentro de su vientre lleva a mi abuelo Esteban.

Sospecho que los seres humanos somos más parecidos que distintos. Y que lo que le pasa a uno, les pasa a casi todos los demás. A mí me ocurre que extraño a mis muertos queridos. Aquellos que conocí, cada tanto, se me aparecen en imágenes que evocan algunos momentos que viví con ellos. Me pasa, también, que fui coleccionando fotografías de mis antepasados. Esas fotografías, enmarcadas, hoy ocupan buena parte de una de las paredes de mi casa, en Buenos Aires. Justo la pared contra la que escribo habitualmente.

Lidya ocupa dos lugares dentro de la multitud familiar.

Una es la reproducción del daguerrotipo que encontré en el diario *La Nación*. La otra es una foto pequeña, de cuando tendría unos sesenta años de edad, aproximadamente. En esta última no se parece en nada a la primera. Supongo que Lidya fue las dos, que nunca somos iguales a los que fuimos antes. Aunque lo importante no es eso, lo importante es que extraño a mi bisabuela a pesar de no haberla conocido, y que, cuando la extraño, se me viene una u otra de las imágenes que cuelgan de la pared, depende, claro, del instante de mi vida en que la echo de menos.

Aunque no sé si eso le ocurre a todo el mundo.

Eso de extrañar a alguien a quien uno no ha conocido, quiero decir.

Una pared con fotografías enmarcadas también puede ser un resto. Imágenes fijas que quedan en el pasado. Un montón de desconocidos muertos junto a otro montón de muertos conocidos.

La pared, allá en Buenos Aires.

Casi un cementerio de mi entera propiedad.

O una suerte de bóveda familiar que no tuve que comprarle a ningún señor de apellido Fraga. A nadie. Y por la que tampoco tengo que pagar tasa municipal alguna.

Una foto enmarcada al lado de otra foto y de otra y otra más. Evidencias de que hubo un pasado de otras vidas. Un pasado azaroso que llega hasta mí. Y, sobre todo, fotos como elocuente

muestra de que hacia finales de la década del noventa del siglo pasado, cuando empecé a coleccionarlas, varios hechos se amontonaron para dar cuenta de la muerte. Para alertarme y para recordarme que el tiempo de la vida era escaso.

La pared contra la que escribo cuando estoy en Buenos Aires.

Un cementerio personal siempre presente.

Un aviso.

Incluso acá en Berlín, tan lejos, podría recordar la posición de cada una de las fotografías familiares. Sin embargo, no voy a hacerlo. Me niego. Prefiero salir a fumar al jardín interno que hay en medio del edificio en donde está la librería de Teresa. Carmen y Bertram pronto me pasarán a buscar.

Es tarde. Y además de comer salchichas, también hemos dado cuenta del vino blanco alemán. No hemos dejado ningún resto. Sin embargo, no puedo dormir. Una imagen se me ha caído encima en algún momento de la noche y, hasta que no la escriba, lo sé, no podré dormir.

La imagen viene de Yela.

Un pueblo mínimo en Guadalajara, España, que durante los días de semana tiene sólo cuatro habitantes.

Había ido a pasar un fin de semana allí junto a Lola y Fermín, una pareja de amigos. Hace de esto ya unos cuantos años. Nevaba y salimos a pasear por sus calles. Terminamos en el cementerio. Allí donde están los padres de Lola y donde quedará ella cuando tenga que ser. Nació en Yela y sabe que su lugar final será ese, al igual que yo sé que el mío será la bóveda familiar de mi pueblo.

El cementerio de Yela es tan pequeño como el pueblo.

Pero podría ser más grande, Yela tuvo su época de gloria. Hace cincuenta años, sin ir más lejos, sus habitantes eran cuatrocientos. Si el cementerio no es más grande se debe a la manera en la que han decidido enterrar a los muertos. Desde siempre, hay una determinada cantidad de lugares. Entonces, ante cada nueva muerte, y en orden respecto de la anterior, se hace un pozo y se coloca el cajón donde antes hubo otro y otro y otro más. Debido a la cantidad de muertos que se acumulan en cada pozo, el terreno ya no es plano. Tiene ondulaciones como, por ejemplo, tiene el cementerio judío de Praga.

Es extraño cómo funciona la mente. ¿Por qué, en medio de una agradable cena de despedida junto a Carmen, Bertram y una sobrina de Carmen recién llegada del Perú, se me instaló, inamovible, la imagen de las ondulaciones muertas del cementerio de Yela?

No lo sé.

El motivo puede ser cualquiera.

El casi obvio de mis obsesiones actuales, el hecho de que nunca pueda salirme del todo del libro que estoy escribiendo o, quizá, simplemente que tanto Carmen y Bertram, como Lola y Fermín, son parejas que llevan buena parte de sus vidas juntos en una época en que eso ya no es tan común.

Es extraño cómo funciona la mente.

No sólo la de Lidya.

Dormí. De un tirón. No recuerdo haber soñado. Me desperté y salí de la cama de un salto. No quería perderme un solo minuto de esta última mañana alemana. De este último desayuno en el Strauss.



# Moore

**Una carta para  
Lorrie Moore.**  
Presentación  
de Diego Zúñiga.

Querida Lorrie, como te habrás dado cuenta hace unos minutos, tras bambalinas, mi modesto inglés no me permite hablar contigo de la forma en que quisiera, por lo que debo aprovechar que ahora tienes ese audífono en tu oreja, en el que te traducen estas palabras, para decirte algunas cosas en las que he pensado desde hace 15 años, cuando leí primera vez un cuento tuyo y no podía creer que alguien pudiera escribir así, con ese lenguaje convertido en un goce perpetuo, con esas comparaciones inesperadas, que parecían desbordarse en tus historias pero que eran perfectas para las situaciones que le iban ocurriendo a tus

personajes. No podía creer que alguien escribiera con ese sentido del humor tan fino, y que te hiciera reír a carcajadas en momentos en que quizá no había que reírse a carcajadas sino que había que sufrir junto a los personajes. Pero ahí estaba y ahí estábamos los amigos que descubrimos tus libros en esos años: riéndonos fuerte con esas historias, tus historias, que en el fondo escondían siempre una tragedia importante —que de alguna forma se parecían también a nuestras propias tragedias—, pero no podíamos parar de reírnos mientras avanzábamos en tus libros, y tal vez no nos dimos cuenta en ese momento, pero había una

lección de vida importante ahí, en tu escritura, en tu poética, en esos cuentos: que se podían narrar esas miserias cotidianas que nos envuelven pero sin necesidad de ser dramáticos, que no estaba mal reírse en medio de tantas desgracias.

Te pueden quitar todo pero no te pueden quitar la risa.

Lo dijiste hace unos días en Buenos Aires: “El humor es una prueba de que sobreviviste a lo que te toca”.

El humor entendido como un gesto político, como un gesto de dignidad, también.

No deja de ser significativo que los tres primeros libros de cuentos de Lorrie Moore —*Autoayuda*, *Como la vida* y *Pájaros de América*— se hayan traducido primero en Argentina antes que en cualquier otro país de Hispanoamérica. Tuvimos suerte: eso implicó que los libros circularan luego por Chile y entonces recuerdo perfectamente el día en que en una librería de San Diego, aquí cerca de esta biblioteca, encontré varios ejemplares de *Pájaros de América* —que aquí se tradujo con el título *Es más de lo que puedo decir de cierta gente*—, después de buscarlo por todos lados. Quizá cómo habíamos llegado al nombre de Lorrie Moore. Quizá fue por esa antología del cuento norteamericano que hizo Richard Ford y que terminaba, justamente, con un cuento de ella, “Como la vida”, uno de sus relatos más ambiciosos, me parece, uno de sus relatos más singulares: un matrimonio en una Nueva York distópica envueltos en una atmósfera postapocalíptica: era un cuento único, suficiente

para despertar el interés en cualquier lector y, entonces, aparecieron esos ejemplares de *Pájaros de América*, y después buscamos sus otros libros de cuentos, y descubrimos que no había mucha información sobre ella, que no le gustaba dar entrevistas, sin embargo algo logramos recopilar:

Supimos que había nacido en 1957, en Glen Falls, Nueva York, que sus padres no la dejaban ver mucho televisión y que leían la Biblia antes de cenar, que a los 19 años había ganado un concurso de cuentos de la revista *Seventeen*, que estudió un máster en Escritura Creativa en Cornell y que fue ahí donde comenzó a gestarse su primer libro de cuentos con un título tan irónico como preciso: *Autoayuda*, que apareció en 1985 y que inevitablemente llamó la atención de todo el mundo porque en esos nueve cuentos había ya la demostración de un talento descomunal, de una sutileza para construir historias y de una mirada bastante particular sobre la literatura: la escritura entendida como un juego, como un espacio para experimentar, para indagar en las formas y en las estructuras y en el lenguaje, que es lo que sostiene, en general, esos cuentos y también las novelas que luego escribiría Lorrie Moore.

En el cuento que abre *Autoayuda* se lee: “Cuando tenías seis años, pensabas que amante significaba algo incómodo como ponerse los zapatos en el pie que no corresponde. Ahora eres adulta y sabes que puede significar muchas cosas pero que, esencialmente, significa

ponerse el zapato en el pie que no corresponde.

Caminas diferente. En las vidrieras, no te reconocer; eres otra mujer, una mujer de anteojos enloquecida interiormente que tropieza, tropieza, frenética y preocupada, entre maniqués. En los baños públicos te sientas peligrosamente contra el asiento del inodoro, un extraño helado de piel lleno de desesperación y alegría, y susurras hacia tus muslos azulados:

—Hola, soy Charlene. Soy una amante.

Es como sacar un libro de la biblioteca.

Es como tener constantemente un libro de la biblioteca”.

Luego vendría su primera novela, *Anagramas*, y en 1989 publica su primer cuento en la mítica *New Yorker*: “Además, usted es fea”, uno de sus mejores relatos, un delirio divertidísimo —y desolador en muchos sentidos—, protagonizado por una profesora inolvidable de Historia de una universidad ubicada en un pueblito en el Medio Oeste norteamericano. Un año después, ese cuento aparecería en su libro *Como la vida*, y entonces Lorrie Moore repartiría su vida entre la escritura y la enseñanza universitaria: vendrías más novelas, más libros de cuentos —*Pájaros de América* se publica en 1998 y se convierte en un best sellers—, mientras colaboraría en distintas revistas y suplementos en los que escribiría sobre libros, pero luego también sobre series. Esos textos se acaban de recopilar en el que es, hasta ahora, su último libro: *A ver qué se puede hacer*,

que apareció hace unos días en Argentina por Eterna Cadencia: 500 páginas de Lorrie Moore, 500 páginas en las que reúne ensayos, reseñas y crónicas que son puro goce: desde sus reseñas sobre biografías de autores como John Cheever, Eudora Welty y Clarice Lispector, pasando por algunos textos más autobiográficos — como ese relato notable en el que cuenta el día en que contrajo matrimonio, más o menos en secreto, sin contarle a sus padres, y que casi aparece en el noticiario de *60 minutos*— hasta sus textos sobre series de televisión — particularmente lúcidos son sus ensayos sobre *The Wire* y *True Detective*— y películas como *Titanic*. Ese texto sobre *Titanic* es particularmente increíble. De hecho, después de leerlo dan ganas de volver a ver la película de James Cameron, sólo para comprobar que es cierto eso que escribe Lorrie Moore en un momento. Dice: “Entonces sin más preámbulos, déjenme decir lo siguiente. La tercera vez que miras *Titanic* de James Cameron, créanme, su terrible guión ¡es apenas perceptible! El espantoso diálogo ya no espanta. El marco irritante e intrusivo que rodea la narración central, y que le da al espectador una visión larga y detenida de una actriz con la que el director está teniendo un romance, desaparece. La tercera vez, tampoco te importa ya que ningún adulto que conozcas y respetes no desprecie la película; tampoco es que consideres importante lo que esos adultos respetables puedan pensar de cualquier cosa. El amor no comprendido

—el corazón reprendido por la sociedad, quizás por el cosmos— ese es tu tema”.

Es un milagro lo que hace Lorrie Moore con ese texto: tener ganas de volver a ver *Titanic*.

Buscando información sobre ella en esos años en que la descubrimos —2004, 2005—, de pronto llegamos a una entrevista que le hizo por fax una joven y desconocida, en ese entonces, periodista argentina llamada Leila Guerriero. Le envió un cuestionario de 30 preguntas, que Lorrie Moore respondió detenidamente, aunque sin alargarse demasiado. En un momento, Leila —que hoy es una de las periodistas más prestigiosas de Latinoamérica y cuyos textos le deben mucho a Lorrie Moore— le pregunta: “¿Encontró el tono y el ritmo de su prosa desde que comenzó a escribir?”.

Y Lorrie Moore le responde: “Escribo siguiendo lo que me dicta mi oído. Y el oído de una siempre es una cosa misteriosa. Pero, o crees en tu oído o estás perdida. Cada pieza narrativa demanda su propio sonido, su propia voz. Yo veo todos mis relatos por separado, pero obviamente, si los ponemos juntos, me parece que se pueden encontrar ciertas cosas, tonos, ritmos, en común”.

Es cierto: detrás de todos los textos de Lorrie Moore hay una música que suena armoniosa, única, que perturba por momentos, pero que luego pareciera ser el sonido perfecto para sobrevivir en medio de la oscuridad.

Ya anotaba algo similar en su ensayo “Sobre escribir”, de

1994, en el que dice en un momento: “Se debe arrojar todo lo que se es al lenguaje, como un árbol de Navidad arrojado a una piscina. Se debe escuchar y avanzar, oración por oración, oyendo lo que sigue en la propia historia: y eso puede ser un poco enloquecedor”.

Y en esas mismas páginas, dice: “Escribir es al mismo tiempo la excursión hacia adentro y hacia fuera de la propia vida. Esta es una paradoja de la vida artística que marea. Es algo que, como el amor, te saca de forma dolorosa y deliciosa de los contornos ordinarios de la existencia. Y eso se une a otra paradoja que marea: la vida es un regalo maravilloso, hilarante y bendito, y es también intolerable”.

Querida Lorrie, mi tiempo ya se acaba y todo este público quiere escucharte a ti. Sólo quiero decirte una última cosa: gracias, gracias, gracias.

# ¿Qué es una novela? (titulado quijotescaamente)

**Lorrie Moore**

“El escritor es quién, embarcándose en una tarea, no sabe qué hacer”  
Donald Barthelme, “No saber”

Recientemente fui invitada por mail, a participar de un simposio editorial sobre en qué constituye una novela. Respondí que actualmente trabajaba en una novela y que si bien he escrito algunas en el pasado, aún no tenía claro lo que era una novela. Perfecto dijo quien preguntaba. Eso es exactamente lo que estamos buscando. No lo necesitamos hasta la primavera del 2020. Dije que respondería con lo que hubiera podido resolver. Vería que saltaba a mi cabeza.

La charla de un escritor es siempre un poco desastrosa. Tiende a la especulación algo enrevesada de un nido de arañas cuando debiera aspirar al hermoso tejido de una telaraña. Por lo menos no hay araña en ella. Agregaré que recientemente vi un documental sobre las arañas pavo real, cuando cortejan su pareja deben desplegar todo su brillo y cautivar o morir –que es, desafortunadamente, parecido a cómo un escritor puede sentirse en su escritorio. Cautivar o morir. Así que aún cuando encuentren una araña en este tejido de ideas, espero que le tengan piedad.

Cuando una está inmersa en algo -cautivar o morir- a menudo se está en aguas demasiado profundas para el análisis y cuando se está lista

y se ha logrado salir y volver, una puede estar demasiada desconcertada sobre lo que acaba de ocurrir como para evaluar o hacer un diagnóstico apropiado, a veces nisiquiera una es capaz de nombrarlo. Así que en todo proyecto hay un poco de fatalidad o fatalismo —el hacer algo y luego la definición de eso que se está haciendo.

Además en este caso, por ejemplo, cuando uno debe explayarse en el hemisferio del sur en una lengua extranjera, un lenguaje que para empezar ya es extraño para la actividad y que para peor, como no es la lengua nativa de la audiencia, necesita traducción, de modo que se debe tolerar que surja un tercer lenguaje, lo que da pie a una comedia... quizás una comedia sin risas- ¿pero acaso la vida no se trata de eso? Quizás hay cosas peores que una comedia sin risas.

Una novela debe contener varios elementos. 1) un lugar; 2) algunos personajes; 3) una voz, además de una estructura inteligente, poesía, significado y a partir de ahí, podría ser un gran título para algo- pero por ahora concentrémonos en las tres primeras.

El emplazamiento de una novela no solo radica en el trazado de un lugar sino en su espacio mental. De la misma forma en que el escenario de una obra de teatro no es necesariamente una habitación o un pueblo sino también un espacio en la mente donde la obra y la audiencia se encontrarán. Todas las páginas de una novela constituyen el espacio donde la mente del lector y el novelista se saludan. Una novela es un refugio que no es precisamente un refugio, pero si, bajo cualquier punto de vista, un lugar para pasar cualquier invierno. Para dejar que la mente encienda un par de fósforos y se una a otra mente.

Así es como se siente cuando se está escribiendo una novela: digamos que uno define una realidad -un lugar- y de pronto lentamente es eclipsado por una realidad sustituta (o lugar) de lenguaje. El mundo real desaparece y el nuevo emerge. El sol no se pone de la misma forma. El horizonte se levanta lentamente sobre el cielo, lentamente, y ese es el mundo que uno está construyendo y viviendo- bloqueando el cielo real y el paisaje real con uno inventado. La luna y el sol pueden verse nuevos y sospechosos. Los escritores viven dos veces, como alguien dijo alguna vez. Primero el mundo y luego el mundo artificial que simultáneamente bloquea, expresa, contradice y contiene al otro.

Un mundo que reemplaza un mundo. Un mundo que es una pieza del mundo. Un mundo que es una adición al mundo. Un mundo que es todo lo otro simultáneamente. Una substituta y más manejable estructura contenedora de verdad para la actual inasible vastedad del universo. Una historia selecciona y preserva porciones- las examina y reensambla. Toma una biopsia de una vastedad -como hace una novela- y decimos : acá hay una pieza de algo. Es interesante como en todas las artes la cosa sobre lo que está hecha es usualmente llamada, una pieza. Que en francés significa "habitación". Una habitación de una gran casa de muchas habitaciones.

El mundo de la ficción puede implicar un fallo técnico en el remolino cósmico, un poco de plisado en el mantel, donde la gente vive pero ninguno se siente en casa. Los novelistas entran y les dan cosas que decir y hacer. Quizás escribir una novela no sea tan distinto a construir lentamente un aeropuerto que al principio es abierto al cielo y después tan cerrado que los pájaros quedan atrapados dentro; puedes verlo en el aeropuerto de Detroit en Michigan por ejemplo, quizá los pájaros quedan atrapados debido a su deriva u oportunismo- pero deriva y oportunismo- son las claves para construir cualquier cosa y entonces los pájaros se convierten en parte de la arquitectura; de hecho en una novela los elementos captados a través de la deriva y el oportunismo pueden ser las partes más excitantes; los accidentes de la naturaleza que por años vuelan, anidan y luego continúan volando. La vida es capturada, pero descontextualizada. A veces son personajes, temas, recuerdos, otras veces son sentimientos pero involuntarios, incluso son capturados ahí por la misma construcción. Se lanzan en círculos y en picada y anidan en las vigas.

El recuerdo de donde originalmente vienen es borroso pero luego es revivido en canción. Ellos no son parte de un zoológico, pero quizás tampoco la situación sea tan diferente a la que viví dos veranos atrás. Durante el último eclipse solar en EE.UU decidí ir a un pequeño zoológico en mi barrio. No sabía exactamente cómo responderían los animales -no sabía cómo yo respondería- pero en el momento más feroz del eclipse (que no fue tan feroz) los macacos empezaron a llorar y llamarse. Parecía un llamado para juntarse a escuchar música. Fue una ópera de los planetas. Eso es lo que una espera

encontrar en una novela.

En la substitución del paisaje exterior, el paisaje de una novela simultáneamente moldea y suaviza el asalto a la realidad. Reduce el mundo a través de la selección y comprensión mientras ahí mismo se cocinan las piezas del mundo. Cómo despertarse de un sueño con la lógica del sueño, eso es tan ilógico que es incuestionable (no es el momento ni la ocasión de preguntar por qué) Una sigue leyendo y escribiendo- existen distintas versiones de la misma cosa.

Mientras se crea el terreno ficcional de la memoria e inspira las conjeturas, pura imaginación- una podría no querer estar tan cerca de la cosa misma de la que ostensiblemente se conjetura. Una novela no es periodismo. Una lee periodismo para ver lo que la gente hizo pero no para ver cómo se sienten sobre lo que hicieron.

El novelista británico Ishiguro, hijo de un inmigrante en Inglaterra, en sus novelas tempranas, creó lugares fabricados que llamó Japón. Ishiguro se sentó en su mesa de comedor inglesa y creó un universo paralelo, un Japón alternativo y paralelo (estoy descubriendo que escribir en la mesa del comedor es algo que muchos escritores han hecho, se espera de esa habitación que sea el corazón palpitante de la casa). Es una habitación central que extrañamente se ha dejado morir en muchas casas; demasiada formalidad mortuoria, demasiada privada, demasiada pospuesta para ocasiones- pero puede ser traída de vuelta a la vida con el trabajo del novelista. El escritor entra y se dispersa. La mesa se convierte en el lugar donde los mapas se cortan y se pegan juntos por atrás, el mapa y la habitación en una condición de novedad. La libertad del autor es una especie de viaje en un auto robado a través del tiempo y el espacio.

Ishiguro se sentó en su comedor y escribió sobre un Japón que no conocía: era un Japón ficcional mediado por los libros de cómics y las historias de sus padres, así se convirtió en su propia invención y en una especie de tesoro. Su trabajo era algo que él no podría haber escrito si hubiera estado efectivamente escribiendo en Japón.

El novelista norteamericano Harry Crews una vez habló sobre cómo no podía estar cerca de su estado natal de Georgia o todo quedaba muerto en su escritorio. Tampoco podía estar en Tennessee que estaba alejado. Pero cuando estaba justo sobre el límite de Georgia, en el

centro norte de Florida, era el ángulo justo (dile ángulo, escribió Emily Dickinson) la distancia correcta para obliterar la Georgia real y sustituir su retrato personal de ella, entonces su narrativa evocadora emplaza el hogar más fácilmente, si ambas están con cierta proximidad y una ligera eliminación, una ligera forma de exilio. Si una está intentando recrear una cosa es mejor no estar rodeada por la cosa. Y más aún deberá encontrar un camino para que se la recuerde específica e inteligentemente. Extrañar el hogar no debe suponer un sufrimiento. Pero una pizca de ello podría servir como una potente curiosidad.

Ishiguro solo vivió en Japón hasta los cinco años, así que sus configuraciones ficcionales fueron ensambladas usando vagos recuerdos, anécdotas de sus padres e invenciones que le interesaban...un lugar ficcional mientras lo seguía llamando Japón. “Muchos escritores japoneses”, escribió el norteamericano Donald Richie, “valoran la calidad de la indecisión...y algo demasiado lógico, demasiado simétrico es exitosamente evadido cuando los escritores en la frase japonesa, simplemente siguen el pincel”. Y sucede que así el Japón imaginario de Ishiguro adopta una calidad japonesa.

La alquimia del lugar imaginado y el real -una sabe que es en la vida, en la memoria y en el arte. Un famoso ejemplo literario de colisión entre el lugar fantástico y el real ocurre cuando Víctor Hugo (en *Los Miserables*) utiliza para una escena de persecución las especificaciones de las calles de París de forma que la persecución puede ser seguida en un mapa, calle por calle. Pero entonces, Jean Valjean se escapa entrando a una calle ficcional inventada por Hugo - y una calle de la que la policía no sabe nada. Hay algo borgiano en eso. Una colisión de realidades.

El bloqueo del cielo real y la pintura de un nuevo, diferente y estacionario cielo- uno sin el clima típico, uno encerrado en el ámbar de un libro. Yo también he participado de eso mismo.

Lo que me lleva rápidamente a *Quién se hará cargo del hospital de ranas* escrito también en algo como una mesa de comedor pero a 1000 millas del lugar que pretendía atrapar: esta novela fue situada en un paisaje ficcional de mi niñez, en Nueva York, al norte de la parte sur de las montañas Adirondacks. Puse diferentes nombres a las locaciones pero ocasionalmente las describí tal como las recordaba. A veces, después de escogerlas, pensar en ellas y describirlas, las llevaba

de vuelta cerca de Canadá o Vermont o de los lagos, o de los ríos de la vida real, de donde efectivamente son. Inventé pueblos ficcionales y los puse adyacentes a los pueblos reales. Jugué mucho con el mapa.

Pero estaba más interesada en mi recuerdo de las noches húmedas de las Adirondack. El libro necesitaba una estructura que pudiera contener esas noches húmedas. Correspondiendo precisamente a un mapa no tuvo nada que ver con eso. Y una especie de mapa fue usado para encontrar la forma de poder evocar específica e interesantemente, el lugar en cuyos humedecidos nombres reside.

La niñez no se expande para calzar en una novela pero se instala específicamente en lo emocional en espacios más reducidos, tales memorias e historias deben quebrarse para acceder a esos recuerdos como a una nuez. Si la novela de una va a ser acerca de la niñez, una también tendrá que hacer un par de cosas.

Como muchos escritores me paraliza un poco estando demasiado cerca de donde crecí. La narrativa puede ser una especie de despedida al tema y una no puede despedirse de algo y simplemente seguir ahí sentada. Una debe estar a una distancia desde donde pueda conjurar y no resultar herida. Y luego quitar los utensilios afilados. Pero siempre necesito atardeceres húmedos- atardeceres húmedos donde sea. La humedad contiene el olor de un lugar y el olor contiene los gatillos de la memoria y de la imaginación. Si el aire es demasiado seco reseca el recuerdo que reseca la mente. Posiblemente. Estoy segura que hay muchas novelas escritas en desiertos pero no puedo pensar en ninguna ahora.

Quizás la Biblia. Aunque la Biblia ciertamente se enlazaba ligera y livianamente con todas las cosas: la luz que aparece en el día 2, el sol el día 4, el editor el día 5, los argumentos el día 6 y luego el resto.

Lo que nos lleva a los personajes: lo que te juegas en el principio es el territorio” supuestamente dicho por Ornette Coleman. “Lo que sigue es la aventura”.

Él también dijo, “La diferencia entre el sexo y el amor” Bueno es que no siempre estás seguro de estar enamorado, pero cuando estás teniendo sexo, realmente no hay forma de equivocarse”.

Ishiguro en una lectura de su novela habló sobre su descubrimiento de los personajes

complejos versus las relaciones complejas. Estaba viendo una película de John Barrymore y aunque usualmente amaba a John Barrymore no le gustó esa película. Cuando pensó acerca de ella se dio cuenta que era porque: aunque Barrymore estuviera actuando un personaje complejo, la clase de personaje maduro que E.M. Forster recomienda, el personaje de Barrymore no estaba involucrado en ninguna relación compleja. Las relaciones eran uni dimensionales. Y, a medida que crecía el descontento de Ishiguro con su actor favorito en esa película, vino a entender que las relaciones son más importantes que los personajes. Ellas revelan más de los personajes y sus sociedades. Y él introduce - de gran manera- esta idea en su trabajo, en sus novelas. Sus narradores pueden ser ellos mismos poco confiables —aunque en la narrativa las relaciones sean complicadas y revelen todo.

Es discutible si acaso la mayor novela norteamericana de los últimos tiempos, *Beloved* de Toni Morrison, está ensamblada con vistas y pedazos de cielo reemplazados por ventanas y réplicas. Ella trazó desde la actual Historia norteamericana, tanto la general como la específica, así también de la literatura Sudamericana —esos colibríes alrededor de la cabeza enbufandada de su heroína no son otra cosa más que un homenaje a las mariposas de García Márquez. Ella agregó fantasmas y sodomitas y amor que huye y vuelve entre ellos y desde ambos, inusuales recursos. Cortó el mapa del espacio y el tiempo. Son agujeros de gusano de viajes temporales y puntos de vista que descansan repentinamente anidados entre el punto de vista de algún otro. Su novela está cosida con exilarante libertad —la que no impide profundidades y sociedades de propósito. No se está divirtiendo. Pero está siendo libre.

Ella tiene uno de esos complejos personajes fosterianos que hablan de sus complejas relaciones ishigurianas cuando dice de una mujer de la que está pensando: “Ella reúne las piezas que soy. Ella las reúne y me las devuelve en el orden correcto. Está bien, sabes, cuando tienes a una mujer que es amiga de tu mente”.

El orden correcto siempre es diferente al que había antes. Tal como Cortázar sabía. Una novela -un gran objeto de arte narrativo- observa, reimagina, reordena, comprime e inventa.

Cuando se está escribiendo una novela, usualmente una tiene que mirar y pensar acerca de

las personas y las cosas de arriba a abajo. Ahora los doctores y nutricionistas dicen que la cáscara de la manzana contiene tremendos probióticos y que la mejor manera de comer una manzana es darla vuelta y comerla desde abajo hacia arriba. Una escasamente notará la cáscara- la cáscara donde están todos los nutrientes. La cáscara de la manzana parece ser parte de la carne. La cáscara de la novela se convertirá en carne - ahí es donde reside la alegoría, pero pienso que esto es más bien una alegoría de los personajes. Pienso también en una lección del hemisferio sur: gira la cosa esférica y procede desde ahí. Puede cambiarlo todo.

¿En relación a los significados? Bueno, casi siempre incluyen el cómo las vidas de los humanos erran el tiro de lo que esperamos, pero al mismo tiempo aciertan, aunque sea de refilón...

Finales felices son más probables en las novelas porque tienes tiempo para hacer transitar tus personajes al ritmo de la infelicidad. Las historias cortas como canciones, usualmente son apuntaladas por la melancolía y la historia es sobre el acomodamiento de esa melancolía y su superación.

John Cheever famosamente dijo que las historias cortas tienen algo de acechante en el fondo. Hacia el final de la historia una escucha la cola del dragón crujir a través de las hojas otoñales.

Pero quizás en una novela el personaje central salga a enfrentar al dragón -el que puede o no efectivamente estar ahí y puede o no realmente ser un dragón- y en una extendida batalla o persecución puede que ocurra una amistad. Una relación o algo así. Las relaciones complejas son tan importantes como los personajes complejos. Como Ishiguro descubrió, este tipo de relaciones complejas no pueden suceder tan fácilmente en historias cortas, pero hay muchas en el ficticio y extendido, espacio de la novela.

La mente humana es un vasto e intrincado palacio. Sudamérica ha sido un terreno altamente pisoteado o explotado o sino un refugio para la historia corta, desde Borges (y Lispector y Bolaño) pero quizás el laberinto borgiano esté ligeramente mejor desplegado en una novela. Borges quedaba desconcertado frente a Henry James cuyas preguntas podían ser formuladas de formas mucho más sucintas. Pero una novela es interesante no solo en sus preguntas sino en el sonido de ellas cuando abandonan los labios y los dedos (la novela está interesada en

el cuerpo) y en los versos subsiguientes y en la música e interpretación de ellos y en los primos de las preguntas como en las preguntas mismas -está más interesada en todo esto antes que en comprimir las cosas al tamaño de un cuento manejable. La novela es inmanejable y también es manejable. Manuel Puig captura el mundo del cine en sus novelas y los mantiene a ambos, vastos y compactos. La novela es la ópera de un autor y la historia es una canción de dos estrofas con un complicado puente. Una novela es una voz que invade y habita la mente del lector mientras dura. Y esa milagrosa doble habitación -nuestro mundo más el mundo de la novela- por supuesto, nos engrandece. Nos hace tambalear un poco y caminamos alrededor de ella como una persona que ha abandonando la oscuridad de un cine hacia las luces del vestíbulo.

Una interpretación de la modernidad es que ha producido la novela de la voz. Algunas veces se ha expuesto como una crítica en contra de la modernidad, algunas veces en contra de la novela. Y por supuesto la modernidad aún permanece con nosotros. Es la voz de un lugar y si tiene una dimensión cómica su voz vendrá un poco inclinada hacia ese lado, mirada oblicuamente: el hablante, es el personaje o el narrador o ambos, ha sobrevivido y la sobrevivencia es cómica. Hasta el posmodernismo es también un modernismo en su forma de unir el tiempo y el espacio, en su interés por cosas dispares puestas una al lado de la otra en una moda surrealista y cómica, como un aro de cebolla en un ataúd. (¿acaso no puede un aro de cebolla en un ataúd contener un millón de historias posibles? y quizás por sí mismo, solo como una foto, tiene todo para decirles, sucintamente, tan solo, casi todo.)

Pero si la voz de la novela viene de un centro muerto, enredado, puede haber un aspecto trágico en ello- “Esta es la historia más triste que nunca escuché” así comienza *El buen Soldado* de Ford Madox, y la novela canta desde su prisión lo mejor que puede. ¿Quién no querría escuchar el resto de ella? Puede haber una desconfianza cómica en su condición aún cuando sea esencialmente trágica por el encierro y la parálisis. Una puede estar menos inclinada a leer una novela que comienza “Esta es la historia más feliz que he escuchado” en un bar parecería muy menor y el conflicto un poco aburrido.

En la serie de Netflix, *When they see us*, de Ava DuVrany, una especie de novela, un prisionero

en una cárcel de Nueva York empieza a cantar, mientras se empiezan a apagar las luces, “Moon River” de Henry Mancini, con una espectacular voz. Es silenciado por otros prisioneros. Su delicada canción no pertenece ahí, a esa prisión -la canción discute con los hechos de su montaje- y ellos están cansados de la insistencia y vanidad del cantante. Los gritos amenazadores lo callan. Pero vuelve a repetirlo noche tras noche. Es como una novela que es al mismo tiempo cómica y trágica. La canción se manifiesta por todo: es una figura humana de lucha pero también se manifiesta nada más que por sí misma. Así es como se deben trabajar los elementos de una narración. Una vez le preguntaron a Woody Allen sobre el significado de los Rolls-Royce blancos en *Stardust memories*, y él respondió “simbolizan mi auto”.

Así que los escritores se inclinan sobre sus escritorios pegando su oreja a la página, mientras hacen notas mentales en las cenas y literalmente en los trenes. Pero principalmente se mantienen alertas de la dominante voz propia- con sus arias y enredos. El conjuro y la catexia y la creación de la voz es la tarea del autor.

Toni Morrison alababa la primera luz del amanecer por la rareza que la imaginación podía alcanzar a esa hora del día: escribía temprano en la mañana, buscando la irracionalidad fundamental que crea conexiones y sorpresas necesarias para una historia interesante- el tejido de la obra-repentinamente amaneciendo- no por nada esta palabra implica una doble labor para un escritor (su más famosa novela *Beloved*, está, como ya he mencionado, llena de técnica sudamericana: realismo mágico-un evento irracional tras otro- y un laberinto se despliega sobre otro como un palimpsesto). La cortina entre la vida y la muerte es diáfana y tan permeable que se esté muerto o con vida se convierte de alguna forma en una opinión personal. La mejor novela de Morrison es una historia de fantasmas pero es también una verdadera historia de amor norteamericano.

Qué he aprendido de los escritores que leído recientemente:

De Coetzee:

El escritor crea el personaje pero el personaje crea al autor. Se necesitan uno al otro. Y cuando están separados se extrañan. El lenguaje que comparten reconoce a cada uno. Nada es más solitario que el lenguaje sin reconocimiento,

el lenguaje que llama las cosas por el nombre equivocado.

De Ishiguro: las relaciones complejas son más interesantes e importantes para el relato que los personajes complejos. ¿qué más? escribir en la mesa del comedor.

De Orwell: la insinceridad puede enmudecer tu prosa. Haz cada frase tan clara como el cristal de una ventana. El patriotismo es una forma de corrupción. Las guerras están basadas en tontearías híbridas. Entender la hipocresía alrededor tuyo y hacerla tu tema. Escribir sobre lo que está en tu mente-no sobre lo que no está- Si está en tu mente está en tu corazón.

De Natalia Ginzburg: mantente fuera del status quo. No desees las cosas convencionales. Haz una reverencia a la pobreza y si estás forzado a ser parte de ella, nunca te darás cuenta. Gasta dinero cuando lo tengas. Despílfárralo. Ten claro que tu vocación es tan importante como tus amigos y familiares, así tu vocación estará llena de amigos y familiares. Padres e hijos son el verdadero tema de la vida.

De Samanta Schweblin y de Borges:

Las historias cuando son presentadas en la vida pública por personas públicas de vidas públicas frecuentemente intentan dar explicaciones superficiales sobre ellas mismas; intentan resolver los misterios existenciales de sus propios autores. El fenómeno de las charlas TED corrompe la idea de una historia literaria. Las historias escritas como literatura presentan misterio tras misterio. Laberintos! Hoyos en el patio! Pájaros enteros comidos por niños. Las historias literarias no se resuelven o explican; no llegan al fondo del misterio sin resolver varios otros; la literatura no es sobre resolver el misterio sino sobre capturar y permitir su misteriosa expresión.

De Toni Morrison: se libre

De Roberto Bolaño: aprende de todos pero sigue buscando la forma de hacer cosas nuevas. Ten un excelente traductor y vivirás por siempre, aún cuando la muerte te haya golpeado demasiado pronto.



# Sands

## **El veneno y su antídoto.**

Presentación de  
Alia Trabucco Zerán.

Leer es un gesto no exento de riesgos. A veces los lectores, movidos por fuerzas peligrosas —reseñas, recomendaciones, fajas y premios—, escogemos, sin querer, el libro equivocado. Otras veces el libro no es el problema, sino el propio lector o lectora, nuestros referentes, nuestras resistencias e incluso nuestros prejuicios. Hay una tercera posibilidad: que lector y libro formen una gran dupla pero que el contexto se inmiscuya. O puede que el autor sea un problema, pues por más que se declare su muerte reiterada está más vivo que nunca. Existe, por suerte, una última alternativa: encontrarse con un libro excepcional, en el

momento preciso, y que ese libro abra una inesperada ruta al interior, vinculándose con nuestra propia cartografía literaria, y al exterior, arrojando una nueva luz sobre la realidad. Esto es lo que describe mi lectura de *Calle Este Oeste*, de Philippe Sands. Un tejido de memoria, ensayo, historia intelectual, crónica, biografía, arqueología lingüística y hasta novela policial, que leí con fascinación y urgencia, subrayando párrafos completos, pero que luego, al llegar al final, provocó en mí un gran desconcierto. Cuando cerré el libro y quise guardarlo en alguna de mis repisas, no supe qué lugar le correspondía dentro de mi biblioteca personal, dónde

ubicarlo y quiénes serían buenos compañeros de casa.

Philippe Sands nació en Inglaterra pero es también francés, así que su libro bien podía vivir en territorio europeo. La nacionalidad del autor, sin embargo, me pareció un criterio casi ofensivo dado el tenor del libro, así que de inmediato probé una nueva estrategia: abrí un espacio en la zona reservada a la teoría, pero tras intentarlo un par de veces, tampoco quedé conforme con ese lugar. El libro regresó entonces a mi velador y tras un tiempo (porque el tiempo es un excelente aliado de los grandes libros) encontré una pista sobre el lugar de Calle Este-Oeste no solo en *mi* biblioteca sino en la historia reciente, en la literatura, e incluso en la política contemporánea.

*Calle Este-Oeste* es un libro inusual, que hace del archivo su fuente primaria y de la memoria, de la pregunta por el legado, su compás moral e intelectual. El escenario es una pequeña y melancólica ciudad, Lviv (llamada Lemberg, Lwów o Lvov, según el país que la hubiera invadido) y donde coinciden cuatro personajes que jugarán un rol determinante en la vida de Sands, en la historia del siglo veinte y, curiosamente, en la de nuestro país. Uno de los protagonistas es Leon Buchholz, el abuelo de Philippe, un hombre misterioso y entrañable, cuyos silencios motivan a nuestro autor-detective a indagar en una compleja trama de secretos y de dolores propios y heredados. Los otros dos son Rafael Lemkin y Hersh Lauterpacht, juristas y profesores universitarios como el

propio Sands, quien hoy ejerce como académico en University College London y que ha participado, además, en algunos de los juicios internacionales más importantes de las últimas décadas. Pero mejor no me desvío en la vida de Philippe, aunque de paso les cuento que es también creador del documental *My Nazi Legacy* y de la performance *A Song of Good and Evil*, y vuelvo, ahora, a concentrarme en la trama del libro. Lauterpacht y Lemkin pueden ser leídos como eslabones fundamentales en la formación de Sands, alter egos que habitaron la misma ciudad que primero albergó y luego expulsó a su abuelo, y que encontraron en el derecho, al igual que Philippe, una herramienta para enfrentar la barbarie. Por último, además del abuelo y los dos juristas, aparece en escena otro personaje: Hans Frank, patrono de las artes, gobernador general de la Polonia ocupada, y mano derecha de Hitler, y con él, su hijo, Niklas, heredero de un apellido y de una historia despreciable y vergonzosa, y que permite a Sands formular difíciles preguntas sobre el peso de la herencia y la genealogía. ¿De qué modos se entrecruzan las vidas de estos personajes? De maneras que solo la realidad y no la ficción parece admitir. A partir de pistas que Sands desentraña con ojo detectivesco, asistimos a una narración conmovedora de sus vidas cotidianas, una historia de persecución y violencia, de resistencia y lucidez. Pero esta descripción, y aquí les debo pedir disculpas, no le hace justicia al libro que hoy

nos convoca. Es cierto que Calle Este-Oeste narra magistralmente biografías singulares y anécdotas inolvidables, pero su brillantez, su hazaña, es que su impulso narrativo converge con una inquietud intelectual igualmente apasionante: la pregunta por el rol del derecho y de la justicia de cara al horror. Philippe Sands, en este libro singularísimo en su doble impulso literario y teórico, nos invita a rastrear el origen de dos conceptos clave, dos ideas que recuerdo haber estudiado juiciosamente cuando era estudiante de Derecho, que nos marcaron a todos quienes seguimos en vivo y en directo la extradición de Pinochet, que permitieron, de hecho, su detención en el extranjero, y que, finalmente, me ofrecieron una respuesta a la pregunta que tanto me desconcertaba: dónde debía vivir este libro.

En el medio del auge del nazismo, intentando proteger los acotados espacios donde el pensamiento crítico y la libertad eran todavía posibles, Lauterpacht y Lemkin, sin conocerse, sin saber que los movería el mismo impulso, se quedaron sin palabras ante el descalabro que se desataba frente a sus ojos. Decir asesinato o matanza, homicidio o persecución, dolo o culpa, parecía un absoluto sinsentido. Esas palabras, de pronto, ya no eran capaces de nombrar la realidad. El lenguaje había alcanzado su límite y, con él, había llegado también a su límite la herramienta que Lauterpacht y Lemkin conocían a la perfección: el derecho. Sin embargo, y aquí surgen la perseverancia y la rebeldía,

Lauterpacht y Lemkin no se dieron por vencidos. Volvieron una y otra vez a sus apuntes, a sus libros e incluso a su imaginación, para buscar allí algo que los protegiera frente al abuso y la violencia; una herramienta tardía, acaso definida por su destiempo, que no serviría para salvar a sus propias familias, pero que les permitiría arrojar una bengala hacia el futuro, hacia nosotros, con la esperanza de que si volvía a caer otra noche así de larga, así de honda, su luz nos iluminara e impidiera la repetición de un horror semejante o, al menos, lo castigara severamente. Esa bengala no fue más que una idea o, en realidad, dos. Para Lauterpacht se llamó *crímenes contra la humanidad*, un concepto que pretendía proteger al individuo frente a abusos de gran escala, y para Lemkin se llamó *genocidio*, un delito centrado en la protección de los grupos frente a persecuciones selectivas. Dos conceptos que hoy parecen inmemoriales pero que hasta entonces no existían (o no como tales) y que estos abogados consiguieron introducir en los grandes salones del tribunal de Nuremberg, permitiendo, entre otras condenas, la del propio Hans Frank, el hombre que, sin que ellos lo supieran, había sido uno de los responsables del exterminio de sus propias familias. Un gesto doloroso y valiente, un acto de osadía intelectual en medio del descalabro, una suerte de fuga hacia un futuro incierto que de algún modo les salvó la vida, tal como el imperativo testimonial tal vez le haya salvado la vida a Primo Levi o como

la obsesión por el lenguaje, por dejar un registro discursivo del totalitarismo alemán, le dio una razón para sobrevivir al filólogo Victor Klemperer.

Y es que mientras Lauterpacht y Lemkin se quedaban sin palabras, sin delitos apropiados, sin legislación ni precedentes que les permitieran resistir a la violencia desatada en Europa, Victor Klemperer, a su vez, se obsesionó con las palabras. Expulsado de su trabajo y proscrito de impartir clases en la universidad, sufriendo en carne propia los campos de trabajo forzado, Klemperer se abocó secretamente a construir una poderosa máquina de desmontaje que le permitió examinar, sílaba a sílaba, el entramado lingüístico nazi.

Klemperer, en *La lengua del Tercer Reich* y en sus monumentales diarios, se dedicó a lo que sabía hacer mejor: coleccionar palabras. En medio del hostigamiento cotidiano y de la sistemática destrucción de una vida vivible, el filólogo se dedicó a estudiar el lenguaje del nazismo. Se enfocó en las abreviaciones y siglas, en la adopción indiscriminada de ciertos prefijos y, sobre todo, en cómo desde el aparato propagandístico se le daba un nuevo uso a viejas palabras. Términos comunes y corrientes que al no cargar de manera explícita con insinuaciones violentas, actuaron, en sus palabras y aquí cito: “como dosis ínfimas de arsénico”. Un veneno que la sociedad alemana habría tragado sin darse cuenta pero que al cabo de un tiempo produjo “el efecto tóxico”. Entre estas palabras, algunas fueron empleadas para

nombrar específicamente la aniquilación (*liquidar* o *solución final*, entre otras) y son ellas las que, hasta el día de hoy, portan el signo de la infamia nazi.

Pero hay otros términos, menos imbuidos de muerte e incluso anteriores al nazismo, que han continuado su trayectoria y han recobrado vigor: *soberanía* es uno de ellos, empleado hoy para justificar la expulsión de inmigrantes y refugiados, mientras que *patria*, *nación* y *seguridad* son tal vez las palabras más frecuentes a la hora de introducir discursos xenófobos y nacionalistas. Basta escuchar a Jair Bolsonaro y su desprecio hacia el orden internacional, o leer el reciente discurso de Donald Trump ante las Naciones Unidas, o ver a Boris Johnson en el parlamento inglés hablar de *rendición* y *enemigos*, o prestar atención a nuestra versión local, José Antonio Kast, para comprobar cómo el lenguaje ha vuelto a jugar un rol central en el actual movimiento discursivo (y político) hacia la intolerancia y el autoritarismo.

Calle Este-Oeste tendió para mí un nuevo puente entre lecturas de otro modo desconectadas (hablo de los puntos de contacto entre el derecho y la literatura y también de una escritura que, en su hibridez, parece inaugurar un nuevo género) y arrojó, además, una luz muy clara sobre un presente donde se ha instalado un discurso que debería encender nuestras alarmas. Se trata de una obra que retoma el impulso lingüístico de Victor Klemperer (y me atrevo a agregar aquí a la brillante escritora Herta Müller, cuya obra también

encarna estrategias de resistencia poética y literaria frente a los embates del totalitarismo) y donde Philippe Sands ya no solo rastrea el veneno y sus consecuencias sino que, y aquí está la contribución, se pregunta por su antídoto con espíritu crítico, lucidez y algo que hoy en día hace muchísima falta: una necesaria y tal vez vital dosis de optimismo.

Calle Este-Oeste puede ser leído como una arqueología lingüística de esos dos conceptos que cambiaron la cara de la justicia internacional. Puede ser leído, también, como un libro que reúne ejemplos de cómo pequeñas acciones e ideas pueden derivar en hechos terribles y cómo otras, igualmente pequeñas, pueden ponerles fin (o al menos intentarlo). Es, asimismo, un libro que a partir del rescate de biografías olvidadas, formula preguntas centrales para el presente: ¿qué es la identidad? ¿quiénes somos individual y colectivamente? ¿qué es la memoria? ¿es posible heredarla? ¿y es posible escapar de ella? Y es, por último, un homenaje a aquellos que encontraron en el lenguaje su tabla de salvación y también a tantos otros, tantos miles, que no pudieron salir de un pavoroso silencio. Calle Este-Oeste, como *La Lengua del Tercer Reich*, rastrea ciertas palabras y las detona en el presente con la esperanza de que esa recuperación y relectura sea una bengala en este contexto donde el lenguaje, una vez más, parece cargarse de veneno.

Y cierro con esa palabra tan peligrosa: veneno, y una última reflexión. Hace algún

tiempo leí que en algunos bosques, cerca de las plantas y los hongos venenosos, se puede encontrar, oculto, el antídoto preciso. Ignoro si esto será verdad y me temo que no lo sea. Lo que sí creo es que hay algo en esa posibilidad, en ese extraño punto de contacto entre muerte y sobrevivencia, que, al menos como metáfora, puede servirnos. Y el mensaje es el siguiente: debemos aprender dónde buscar, dónde mirar, dónde leer. Ahí está Calle Este-Oeste, cerca de tantos libros que nos advierten sobre los peligros del autoritarismo y del lenguaje que lo nutre y fortalece. En mi pequeña biblioteca se encuentra cerca de *La Lengua del Tercer Reich*, próximo a Primo Levi, junto a Hannah Arendt y a Herta Müller, y ciertamente cerca, muy cerca, de nuestra historia reciente, me refiero a la dictadura chilena y a su bibliografía de horrores, ignominias y también de resistencias. *Calle Este-Oeste* nos recuerda que el autoritarismo ha existido más de una vez y en más de un territorio, nos advierte que las palabras más comunes pueden volverse tóxicas, que incluso hoy pueden reaparecer, pero que hay una historia no tan lejana a la que acudir cuando necesitemos escudos, antídotos o al menos una luz, una bengala, en tiempos de oscuridad. Olvidar esa historia, nuestra historia, no es ni puede ser una alternativa. Y ahí está este libro importante y necesario, para recordarnos dónde buscar en tiempos confusos como estos.

Muchas gracias.

# **Mas allá de la Calle Este-Oeste**

## **Philippe Sands**

Siento una especial conexión con Chile. Me hace feliz estar aquí y tener la oportunidad de dirigirme a ustedes. Hace un tiempo atrás vine a entender que mis propias actividades- enseñar, escribir, litigar- están fundadas en mi origen. No era una pizarra en blanco, como tampoco ninguno de ustedes lo es. En su gran autobiografía *Interesting Times*, el historiador Eric Hobsbawm reconoció la compleja relación entre lo que somos y lo que hacemos observando la “forma profunda en que se entretaje la vida y la época de una persona; la observación de ambos contribuye a moldear el análisis histórico” (p. xiii). No soy un historiador sino un abogado, me ocupo de materias internacionales, mi interés profesional y académico se guían por el deseo de entender cómo opera la ley: cómo las reglas se convierten en lo que son; cómo son interpretadas y aplicadas y cómo afectan el comportamiento. Mi curiosidad sobre la vida y la época de las personas tiene que ver con la forma en que estas moldean el mundo. Las experiencias del último cuarto de siglo, especialmente en mi trabajo –principalmente el que desarrollo en la corte- me han permitido llegar a una conclusión bastante clara: las vidas individuales, las memorias e historias personales importan y hacen la diferencia.

Me tomó casi siete años escribir *East West Street*. No es sobre la vida de una persona sino de cuatro. Supongo que busca entender cómo

las circunstancias particulares de cada hombre influyen en los caminos que escogió y cómo los diferentes caminos recorridos, cambiaron el sistema de leyes internacionales que es mi trabajo diario.

Como muchos de ustedes sabrán, el libro también toca un tema más personal: el cómo estas cuatro vidas entretajidas influyen mi camino. Para ello se formulan grandes interrogantes que abordan temáticas sobre la identidad: ¿quién soy yo? ¿cómo me gustaría ser definido en tanto individuo o como miembro de una o más colectividades?, ¿Cómo debiera la ley protegerme, como individuo o como miembro de una o más colectividades? Hoy en día esas preguntas son pertinentes así como cuando fueron los conceptos legales de los términos “crímenes de lesa humanidad” y “genocidio” al momento de ser acuñados allá en 1945.

*East West Street* apareció de la nada. En la primavera de 2010 estaba inmerso en mi mundo, salas de clases en UCL (University College London), artículos académicos, casos en La Haya. Una invitación llegó desde Ucrania, un mail de la facultad de leyes de la Universidad de una ciudad llamada Lemberg durante el imperio austrohúngaro hasta 1918, luego Lwów durante los años polacos hasta 1939 y después de 1945, Lviv: «¿Le gustaría visitar la ciudad y ofrecer una conferencia pública de su trabajo sobre “crímenes de lesa humanidad” y “genocidio”, sobre sus casos y su trabajo académico y el juicio de Nuremberg y las consecuencias que tuvo para nuestro mundo moderno?». Sí, me gustaría, respondí. Por largo tiempo he estado fascinado con los mitos de Nuremberg, las palabras, imágenes, sonidos. Fui capturado por pequeños aspectos, detalles en las transcripciones, la nefasta evidencia, los libros, memorias y diarios, el testimonio, los juicios, los romances que ocurrieron detrás de escena. Amaba la película *El juicio de Nuremberg*, ganadora del Oscar en 1961, memorable por el pasajero e inesperado coqueteo de Spencer Tracy con Marlene Dietrich y por la simpleza de la frase final del juicio: “Nos levantamos por la verdad, justicia y el valor de cada vida humana”. El juicio de Nuremberg hizo volar un viento poderoso sobre las velas de los movimientos germinales de los derechos civiles. No se puede negar que había un fuerte olor a «justicia de los victoriosos», aún así el caso fue un catalizador. Por primera vez en la historia los líderes de un gobierno podrían ser

llevados frente a una corte internacional. Eso abrió la puerta a hechos acontecidos en Londres hace veinte años que tuvieron gran trascendencia en Chile.

Mi trabajo como abogado, más que mis escritos, causó la invitación para ir a Lviv. En el verano de 1998 estaba tangencialmente involucrado en las negociaciones en Roma que propiciaron la creación de la Corte Internacional Criminal (ICC) que tiene jurisdicción sobre el «genocidio» y los «crímenes de lesa humanidad». La diferencia esencial entre estos dos conceptos está en quién es protegido y por qué. ¿Si tres mil personas fueran sistemáticamente asesinadas sería indiscutiblemente un crimen de lesa humanidad, sin embargo sería acaso un genocidio? Eso depende de la intención de los asesinos y en la capacidad de probar esa intención. Para establecer genocidio debes probar que el móvil del asesinato es motivado por un intención especial de destruir una colectividad, ya sea una parte o su totalidad. Los dos crímenes operan de igual modo y se sobreponen: cada genocidio es también un crimen de lesa humanidad, pero no todos los crímenes de lesa humanidad son genocidios.

Un poco después que ambos crímenes fueran inscritos en el Estatuto de la ICC, el Senador Pinochet fue arrestado en Londres bajo los cargos de genocidio y crímenes de lesa humanidad interpuestos en su contra por un abogado español. La cámara de los Lores dictaminó que no tenía derecho a inmunidad frente a las cortes inglesas aunque fuera ex presidente de Chile. Esto fue novedoso, un juicio revolucionario.

En los siguientes años, las puertas de la justicia internacional crujieron al abrirse. Siguió décadas de relativa inactividad durante la guerra fría, pero pronto casos de la ex Yugoslavia y Ruanda aterrizaron en mi escritorio. Les siguieron otros relacionados con acusaciones en el Congo, Libia, Afganistán, Chechenia, Iran, Siria y el Líbano, Sierra Leona, Guantánamo e Irak. Estaban basados en las nuevas reglas que regían después de 1945, un momento revolucionario que reconocía que la soberanía sobre los derechos de las personas ya no era ilimitada. Terminé involucrado en demasiados casos de matanzas masivas. Algunos bajo la figura de crímenes de lesa humanidad, muertes individuales en gran escala; otros alegaron genocidio, la destrucción de colectividades.

Estos dos crímenes distintos, con sus distintos énfasis en lo individual y lo colectivo, crecen

lado a lado, aunque con el tiempo «genocidio» parezca haberse establecido como el crimen de crímenes, una jerarquía que permite dejar a la interpretación si las matanzas de altos números de individuos son de alguna forma, menos terribles. Ocasionalmente recopiló pistas sobre los orígenes y propósitos de los dos términos, así como la conexión con los argumentos creados en la sala 600 de la corte de Nuremberg.

Nunca pregunté exactamente qué había pasado en Nuremberg. Conocía algunas historias personales del otro lado del juicio. La invitación a Lviv me dio la oportunidad de explorar la historia.

Podría decir que hice el viaje para ofrecer una conferencia, pero no sería verdad. Fui porque mi bisabuelo, León Buchholz, nació en la ciudad en 1904. La llamaba Lemberg cuando hablaba alemán, Lwow en polaco. En su maravilloso y delgado título *Moy Lwow*, escrito en 1946, el gran poeta polaco Josef Wittlin describe la «esencia de ser un Lovenio» como «una extraordinaria mezcla de nobleza, pillería, sabiduría, imbecilidad, poesía y vulgaridad/ incluso a los sabores le gusta falsificar la nostalgia, diciéndonos que no probaremos nada tan dulce como Lwow hoy en día». Wittlin escribe, «pero sé de genta para quienes Lwow fue un trago de hiel»

Fue un trago de hiel para mi abuelo León, enterrado en los trasmuros de una tierra de la que nunca habló. Su silencio apenas cubría las heridas de la familia a la que dejó en 1914 cuando se mudó a Viena. Después de 1939, perdería esa familia para siempre. Desde el primer momento en que puse un pie en la ciudad, en el otoño de 2010, la sentí familiar, como cuando se conoce a un pariente lejano perdido.

El por qué de esa reacción me llevó a explorar escritos sobre las relaciones entre abuelos y nietos. Fui directo a la obra de Maria Torok y Nicolás Abraham, dos psicoanalistas húngaros.

«Lo que se persigue son...los susurros que dejan los secretos de los demás entre nosotros» afirmaron y justamente son las palabras con las que comienza *Calle Este Oeste*. El secreto de León era que él venía de una gran familia, una asentada en Lemberg y sus alrededores. Literalmente docenas de tíos, tías, primos, sobrinos y parientes lejanos. La familia creció hasta que llegó la guerra. Para la primavera de 1945 él era el único miembro sobreviviente de la familia en Galicia. En 1939, huyó de Viena a París. Preparando la conferencia para Lviv encontré la orden

de expulsión. Traducida al inglés decía: “El judío Maurice León está obligado a abandonar el territorio del Reich Alemán el 25 de diciembre, 1938”. Fue expulsado porque se convirtió en un apátrida.

Siempre asumí que León había dejado Viena con Rita, su esposa, mi abuela y con Ruth, su hija de 1 año, mi madre. Ahora supe que no fue el caso, que se fue solo, que su hija viajó unos meses después a París y que su esposa permaneció tres años más en Viena. Algo más debe haber intervenido en sus vidas para causar la separación.

¿Porque León se fue solo de Viena? ¿Cómo hizo Ruth, mi madre, para llegar a París, una infante que aún no cumplía un año? ¿Por qué Rita se quedó en Viena, permitiéndose estar separada de su única hija? Eran grandes preguntas. Persiguiendo pistas encontré más documentos en los papeles de León. Como abogado litigante- y en menor escala, historiador y psiquiatra amateur, aprendes que cada pedazo de papel o cada fotografía son capaces de esconder información que puede no ser inmediatamente reconocible. Este es el tipo de pista-evidencia que amo. Miren atentamente, mantengan la mente abierta, atentos a lo inesperado, encuentren los puntos, traten de unirlos, persistan. Nada es nunca sólo lo que parece. Dos cosas aparecieron.

La primera es un pequeño trozo de un delgado papel amarillo. Estaba doblado a la mitad. Un lado estaba en blanco el otro tenía un nombre y una dirección escritas a mano muy marcadas en lápiz a mina. La escritura era angular y firme. “Señorita E. M. Tilney, Norwich, Inglaterra”.

La segunda cosa era una pequeña foto en blanco y negro tomada en 1949. Mostraba a un hombre de mediana edad mirando directamente a la cámara. Una leve sonrisa sobre los labios, usaba un traje a rayas, un pañuelo blanco en el bolsillo del pecho, una camisa blanca y una corbata de humita de puntos blancos y negros, que enfatizaba su sentido de picardía. La fotografía tenía una inscripción en tinta azul que escribía: «Herzlichste Grüße aus Wien, September 1949». Cariños desde Viena y luego hay una firma pero es indescifrable.

Le pregunté a mi madre quién era la señorita Tilney y el hombre con la corbata de humita. Me dijo, no sé. No le creí. Colgué los pedazos en la pared arriba de mi escritorio y me concentré en la conferencia que tenía que escribir.

Los he llevado por un desvío personal, déjenme

traerlos de vuelta a la conferencia y las varias coincidencias que encontré. Me sorprendió saber que ese verano, el hombre que incluyó la figura de crímenes de lesa humanidad a las leyes internacionales, era un estudiante de la universidad de Lviv, pero quienes me invitaron no lo sabían. Hersch Lauterpacht nació en un pequeño pueblo de Zolkiew, cerca de 15 millas al norte de Lviv. Ingresó a la facultad de leyes y en 1919 se mudó a Viena. Ahí estuvo por cuatro años, obtuvo un doctorado en leyes, luego se mudó a Londres con su reciente esposa. Se convirtió en un renombrado académico, primero en la London School of Economics y luego en Cambridge. En 1945 publicó un libro que permitió la fundación del sistema moderno de derechos humanos, titulado *An International Bill of the Rights of Man*, que ofrece una nueva idea: reconocer que cada ser humano tiene derechos como individuo bajo la ley internacional. Preparó el borrador de una conferencia donde daba forma a su credo: «el ser humano individual es la unidad última de toda ley»

En abril de 1945, mientras se acaba la guerra en Europa, Churchill, Roosevelt y Stalin acuerdan que los superiores nazi deben ser llevados ante un tribunal. Los británicos contrataron a Lauterpacht para presentar las acusaciones y trabajar en conjunto con Robert Jackson, abogado a cargo. Jackson viaja a Londres a preparar el borrador de la normativa del tribunal. Los cuatro poderes- Norteamérica, Reino Unido, Francia y la Unión Soviética- estuvieron en desacuerdo sobre los crímenes sobre los cuales tendría jurisdicción el tribunal. Jackson es llevado a Cambridge a conocer a Lauterpacht. Tomaron té en el jardín de Lauterpacht. Los dos hombres discutieron el problema de los crímenes. Lauterpacht sugiere que podría ser buena idea incluir títulos en la normativa para ayudar al entendimiento público. Jackson reaccionó positivamente, Lauterpacht ofreció otra idea para los casos de atrocidades en contra de civiles, sobre los que los soviéticos y los norteamericanos estaban profundamente divididos. Lauterpacht tenía una larga trayectoria académica en el tema y también un interés personal, no tenía noticias de su familia en Lemberg, un asunto sobre el que no le diría nada a Jackson. Por qué no referirse a las atrocidades en contra de civiles como «crímenes de lesa humanidad» sugirió Lauterpacht. En una foto de sus apuntes es posible ver las palabras escritas de su propio

puño y letra. El término aplicará a las atrocidades en contra de individuos- tortura, asesinato, desaparición- e introduce un nuevo concepto a la ley internacional. A Jackson le gusta la idea y la lleva a Londres. Unos días después «Crímenes de lesa humanidad» es incorporado a la normativa. Lauterpacht le explica al Ministerio de Relaciones Exteriores que aunque sea «claramente una innovación» es absolutamente necesaria para detener a aquellos que violan la ley internacional pudiendo refugiarse detrás de las leyes de sus propios estados.

Mientras preparaba la conferencia de Lviv también se me pidió referirme a «genocidio», lo que me llevó a una segunda sorpresa: el hombre que inventó la palabra también pasó por Lviv y estudió en la misma escuela de leyes que Lauterpacht. Rafael Lemkin llegó a la universidad de Lviv un par de años después que Lauterpacht y permaneció hasta 1926 tras obtener su título doctoral en ley criminal. Quienes me invitaron a Lviv tampoco estaban al tanto de su conexión con la universidad. Se convirtió en defensor público en Varsovia y en 1933, para una convención de la Liga de las Naciones, propuso nuevos crímenes internacionales para combatir la «barbaridad» y el «vandalismo» en contra de las personas. Su foco estaba en la protección de colectividades, no de individuos. Los tiempos no eran ideales con Hitler recién tomando el poder de Alemania.

En 1939, cuando Alemania invade Polonia, Lemkin escapa de Varsovia para vivir en Suiza. Después se fue a Norteamérica, a Durham en Carolina del Norte, donde le ofrecieron un puesto académico de refugiado. Viajó con muy poco dinero, sin pertenencias y con un gran número de maletas. Están llenas de papeles, miles de decretos promulgados por los nazis en países ocupados. Recopiló material en Suiza, lo acarreo por el mundo y ahora lo analizaba. En noviembre de 1944 publicó un libro con el título *Axis Rule of Occupied Europe*. En él analiza las acciones nazis.

El capítulo IX está titulado *Genocidio*, una nueva palabra inventada por Lemkin para describir la destrucción de colectividades, una amalgama entre la palabra griega *genos* (tribu o raza) y la palabra latina *cide* (matanza).

En el verano de 1945, Lemkin es contratado por el gobierno de EE.UU. para trabajar en crímenes de guerra junto a Robert Jackson pero separados de Lauterpacht. Querían que los superiores nazis fueran imputados por genocidio,

por la destrucción de colectividades. Estuvo tremendamente decepcionado cuando las actas de Nuremberg incluyeron crímenes de lesa humanidad pero no hacen mención de genocidio como destrucción de colectividades. Voló a Londres para preparar su caso en contra de los acusados y persevera en su idea. Hay una fuerte oposición al concepto de genocidio de parte de la oficina de Jackson, que recibe presión por parte de algunos senadores del sur preocupados por la discriminación en contra de los afroamericanos y por el legado del colonialismo inglés.

A pesar de las disidencias, la palabra de Lemkin se incluye en la acusación como uno de los crímenes de guerra, el que incluye la tortura y los asesinatos de civiles en territorios ocupados, como las ciudades de Lemberg y Wolkowyski, donde sus padres vivieron (al igual que Lauterpacht, no tuvo noticias del destino de su familia).

Esta es la primera vez que el término es usado como instrumento de ley internacional con una definición acordada, la exterminación de grupos religiosos o raciales y menciona «polacos judíos, gitanos y otros».

El juicio de Nuremberg se abrió el 20 de noviembre de 1945. Lauterpacht es presentado en la corte con el equipo británico, apelando por la protección de los individuos. Lemkin permaneció en Washington, apelando a distancia por la protección de colectividades.

Hans Frank es el cuarto personaje más importante en *East west street*. El también era abogado, defensor de Hitler desde los inicios, quien lo nombraría Gobernador general de la Polonia nazi ocupada en octubre de 1939. Tres años después Frank visita las recientemente conquistadas Lemberg y Galicia de los Cárpatos. Se queda con Otto Watcher, su asistente, que es el sujeto de mi próximo libro, *The Ratline* y la esposa de Watcher, Charlotte, que está enamorada de Frank.

Frank es anfitrión de un concierto de la novena sinfonía de Beethoven y da una serie de discursos para anunciar la eliminación de medio millón de judíos en la ciudad y los alrededores. Entre quienes fueron sumidos en los horrores que siguieron a las visitas y palabras de Frank, fueron los familiares, amigos y profesores de Lauterpacht y Lemkin, como también la familia de mi abuelo. Por cada familia sólo habrá un sobreviviente.

Tres años más tarde, en mayo de 1945, Frank es encontrado por los norteamericanos cerca de su hogar en Bavaria. Consigo están sus diarios,

cuarenta y dos volúmenes y una fantástica colección de arte, que incluía el retrato de Cecilia Gallerini, la mujer con el armiño pintada por Leonardo da Vinci cerca de 1489. El sustrajo la pintura desde su oficina instalada durante la guerra en el castillo de Wavel en Cracovia, que es el lugar donde hoy vuelve a estar colgada. El hijo de Frank, Niklas, me cuenta que siendo un niño su padre lo hizo pararse frente a la pintura y peinarlo hacia abajo como Cecilia Gallerini. Ahora Frank estaba en el banquillo acusado de «crímenes de lesa humanidad» y «genocidio».

En el primer día del juicio, los abogados soviéticos presentaron los terribles hechos ocurridos en Lemberg después de la visita de Frank. Describieron el asesinato de ciento treinta mil personas en solo unos pocos meses, incluyendo miles de niños, en el corazón de la ciudad. A medida que los hechos se relatan ante la corte, Lauterpacht y Lemkin desconocen que sus propias familias estaban entre las víctimas; tampoco estaban al tanto que el hombre demandando, Hans Frank, estaba directamente implicado con el incierto destino de sus propias familias.

En este día, por primera vez, «genocidio» y «crímenes de lesa humanidad» se usan en la corte. Sé que Lauterpacht y Frank estuvieron en la sala de corte 600 y me pregunto si existirá una fotografía. El hijo de Lauterpacht me cuenta que no hay ninguna, pero no le creo. Persevero y eventualmente en un oscuro archivo en Londres encuentro lo que estoy buscando. Encontré a imagen con Lauterpacht al final de la mesa británica, en la cabecera de la esquina izquierda, con las manos cruzadas, escuchando a un abogado soviético. En la esquina derecha, cerca de Goering, en un traje color claro y demasiado grande, está Frank, con la cabeza semi inclinada. Separados por no más que unas pocas mesas y sillas, Lauterpacht y Frank juntos en la misma sala.

El juicio duró un año y el veredicto fue retrasado para el 30 de septiembre y el 1 octubre de 1946.

Ahora no hay tiempo suficiente como para entrar en detalle sobre lo que sucedió ninguna novela podría juntar”e “nio añora entrar en detalle sobre lo que sucedió puño y letra. en Chile. renuncia. ió a lo largo de ese extraordinario año, o de identificar cuándo las vidas de los tres hombres empezaron a entrelazarse de una forma «en que ninguna novela podría tramar», como el historiador Anthony Beevor lo expresó. Vida como

literatura y más allá. El punto que señalo es que estos viajes personales coinciden con el cambio del curso de la historia legal y de ahí la historia misma. Las ideas y palabras de Lauterpacht y las influencias políticas de Lemkin, historia, cultura, mi vida y la de ustedes.

Los conceptos de crímenes de lesa humanidad y genocidio no existen desde tiempos inmemoriales como muchos imaginan. Son producto de la inventiva de dos hombres, forjada en la experiencia del yugo de una sola ciudad. Por qué Lauterpacht optó por la protección del individuo y qué hizo que Lemkin abrazara la protección de colectividades, es tema de especulación. Sus antecedentes son similares, estudiaron en la misma universidad, tuvieron los mismos profesores. Puedes rastrear los orígenes de estos crímenes en Lemberg, después de la gran guerra, en la facultad de leyes, de un profesor que estos dos hombres tuvieron en común- Julius Makarewicz, un profesor polaco de ley criminal. Incluso puedes seguir el camino a un edificio y a una sala donde Makarewicz enseñó.

Curiosamente y a pesar de su origen común, de los intereses y viajes y del hecho de haber podido localizarlos en la misma ciudad el mismo día- aparte de en la sala de corte 600 de Nuremberg, donde no alcanzaron a encontrarse, pero solo por un día- parecía como si Lauterpacht y Lemkin nunca se hubieran conocido.

Sus ideas nutrieron mi vida laboral y frecuentemente me pregunté como hubiera sido si hubiese terminado haciendo el trabajo que hago, pasando por alto sus historias. Seguramente mi búsqueda estaba dirigida por una historia personal, por el legado de la memoria y las historias enterradas en una cripta de secretos familiares. La búsqueda implicó llevar a cabo aún más trabajo detectivesco familiar. Descubrí quién era la señorita Tilney y lo que hacía, y entendí porqué mi madre y yo y mi hermano- debemos estar tan agradecidos de esta mujer de gran valentía, una misionaria de la capilla de Surrey en Norwich, que fue motivada por los sermones de su pastor y por la carta de Pablo a Roma: solo una línea del primer versículo del capítulo diez la motivó a viajar a Viena y llevar a mi madre a París y salvar su vida en el verano de 1939.

También descubrí la identidad del hombre con la corbata de humita, un viaje me llevó primero de ida al este y después de vuelta al oeste, a través de los ríos y océanos, con la ayuda de un montón

de antiguas guías telefónicas austriacas. Fui un detective privado en Viena y en facebook, para terminar en un ático en Massapequa, Long Island, Nueva York. Allí encontré una fotografía que ofrece una clave para esclarecer otro misterio familiar, una sola imagen tomada en un jardín en Viena en la primavera de 1941. Mi abuela está con dos hombres usando calcetines blancos, uno de ellos era el hombre con la corbata de humita, su amante. Un descubrimiento gatilla el próximo, la identidad del hombre que parece ser el verdadero amor de mi abuelo, su amigo cercano Max.

Tales esfuerzos tomaron varios años e involucraron la asistencia de un variedad de individuos excepcionales. Así fueron los requerimientos del ejercicio en una empresa arqueológica personal. Quizás aún más excepcional y enteramente inesperado, me enteré de las más directas conexiones entre mi familia y los Lauterpachts y los Lemkins. Estuve sorprendido de saber que mi abuela, Amalia Buchholz nació y vivió en una pequeña ciudad de Zolkiew, donde Hersch Lauterpacht nació. De hecho ambos nacieron en la misma calle, solo a unas pocas yardas de distancia. Entonces era llamada Lembergsterstrasse. Coincidentemente, o quizás no, el único hijo de Lauterpacht, Eli, fue mi primer profesor de ley internacional en 1982 y mi mentor. Solo después de tres décadas de trabajar juntos supimos que compartíamos una conexión con la misma calle, una que el escritor Joseph Roth llama *East West Street*.

Después supe que Amalia, cuya vida comenzó en las calles de los Lauterpachts, terminó en septiembre de 1942 en el reino de Hans Frank. La última calle que caminó fue Himmelfahrtstrasse “la calle al paraíso” la cual lleva desde la parada de la línea del tren hasta la cámara de gas de Treblinka. Un mes después, los padres de Lemkin, Bella y Josef, caminaron por la misma calle y murieron en la misma cámara.

La vida de Amalia, podríamos decir, se desarrolló entre los Lauterpachts y los Lemkins, tal como la mía, aunque de forma muy distinta.

¿Cómo empieza uno a entender estos puntos de conexión? El punto de partida son las ideas de Lauterpacht y de Lemkin y la relevante contingencia de esas ideas hoy. La relación entre individuos y colectividades ha sido discutida a través de los años. Lauterpacht creía que teníamos que concentrarnos en la protección del individuo y argumentaría, incluso hoy en día,

que el concepto de genocidio ideado por Lemkin ha sido prácticamente inutilizado y, de alguna forma, considerado políticamente peligroso, tendiendo a reemplazar la tiranía del estado por la tiranía de una colectividad. De alguna forma mi propia experiencia profesional concuerda con esa visión, habiendo observado que al concentrarse en la protección de una colectividad en contra de otras, tiende a reforzar el sentido de «ellos» y «nosotros», aumentando el poder de la identidad colectiva y su asociatividad, fortaleciendo la victimización del grupo vulnerado y despertando en ellos un odio hacia los perpetradores como masa.

Al mismo tiempo entendí qué estaba tratando de hacer Lemkin. Seguro de haber reconocido una realidad, donde la mayoría (sino todos) los casos de atrocidad masiva, estaban dirigidos no en contra individuos sino en contra de aquellos que resultan ser miembros de una colectividad.

Lemkin podría decir, y es un argumento poderoso, que la ley debe reflejar esa realidad, que además debe reconocer y dar legitimidad a ese sentimiento que todos tenemos de asociación con uno o más grupos. Sin embargo, me preocupa la jerarquía que pone al genocidio en lo más alto de la lista de horrores. Llama algo genocidio y aparecerá en portada de los periódicos, llámalo crímenes de lesa humanidad y aparecerá en la página 13. Ese el poder de la palabra inventada por Rafael Lemkin.

Uno podría preguntar ¿cual es el legado de estos dos términos?. Actualmente, una vez más un veneno de xenofobia y nacionalismo se abre paso a través de las venas de Europa y de muchas otras partes del mundo. La figura de un líder como hombre fuerte ha vuelto. Lo veo en viajes a la parte central y este de nuestro continente europeo- a Hungría, a Ucrania, ahí donde aquellos que vieron mi película *My Nazi Legacy*, pueden verme en un campo lejano mirando gente vestida en sus uniformes de SS, celebrando la creación de la División Waffen de la SS en Galicia de los Cárpatos. Lo he visto también en mis viajes preparando mi nuevo libro *The Ratline*, que actualmente se puede escuchar como una serie de podcast de la BBC.

Viajando a través de Europa, por Austria, Polonia y otros lugares, es difícil evitar lo que parece estar emergiendo sin preguntarse hacia dónde nos llevará. La generación que experimentó los horrores de 1930, que vivió la Segunda Guerra Mundial, que sabe por qué los estados se juntaron

en 1945 para crear las Naciones Unidas y desarrollar el concepto de los derechos humanos, la generación que adoptó la declaración universal de derechos humanos y la convención para prevenir el genocidio, pronto se acabará. Quizás la desaparición de la memoria actual, de la experiencia actual, permita a nuestros políticos dar por concluido lo ocurrido en 1945.

Es imposible no haber tenido que pasar por la experiencia de escribir *East West Street*, una inmersión al mundo de entre los años 1914 y 1945, y no experimentar un agudo sentimiento de ansiedad por lo que reemerge. No hace mucho quien ahora es presidente de Estados Unidos llamó a «un total y completo bloqueo en la entrada de musulmanes a Estados Unidos».

La idea es categorizar personas no por sus inclinaciones individualidades sino porque resultan ser miembros de una colectividad, una con una larga y oscura historia. El escritor Primo Levi nítidamente señaló su punto en el prefacio de su libro *Si esto es un hombre*, de 1947. Escribió:

«Mucha gente- muchas naciones- se pueden encontrar a sí mismas sosteniendo, más o menos conscientes, que cada extraño es un enemigo».

Cuando esto ocurre «cuando el dogma no dicho se convierta en la mayor premisa en un silogismo, ahí, al final de la cadena, ahí está (el campo de concentración)».

Una cosa lleva a la otra, cuando empiezas a separar la gente no por lo que podrían haber hecho sino porque resultan ser miembros de un grupo particular, o sino te sientes tú mismo un ciudadano del mundo. Tres años atrás la ex primer ministra británica, Theresa May, parecía no estar al tanto de las implicaciones de lo que verdaderamente estaba diciendo cuando decía: «Si crees que eres un ciudadano del mundo, eres un ciudadano de ninguna parte». Sus palabras me recordaron un pasaje del magnífico libro de Stefan Zweig *El mundo de ayer* - lectura obligada para nuestros tiempos- publicada póstumamente en 1942 después de que Zweig se suicidó. «Por casi la mitad de un siglo» escribió, «entrené mi corazón para latir como el corazón de un ciudadano del mundo. El día que perdí mi pasaporte austríaco descubrí que cuando pierdes tu tierra natal estás perdiendo más que un pedazo de tierra sobre los bordes» o como Raúl Zurita escribió, seis décadas después, «Yo lloro una patria enemiga».

Una cosa lleva a la otra a través del tiempo y

el espacio.

De esto saben en Chile. Cuán familiar se sintió leer *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño con el padre Sebastián Urrutia Lacroix llevándonos en un viaje interior que se extiende desde Ernst Jünger hasta este país, por sobre las Colinas de los Héroes. Por supuesto que esta parte del mundo está mucho en mi mente. Argentina es el imaginado destino final de mi próximo libro, *The Ratline*, una historia de amor y negación, de Nazis y espías y de Roma y una pareja llamada los cuidadores, Charlotte y Otto. Él desaparece en 1945 acusado de un asesinato masivo. Cuatro años después llega al Vaticano donde estuvo secretamente hospedado en el monasterio de la Vigna Pia, ocupando una celda de monje recientemente dejada vacante por un viejo camarada que huyó a Siria y eventualmente llegó acá, a Santiago, donde sea dicho, después de septiembre de 1973 obtuvo un empleo bien remunerado en el servicio de inteligencia de la nueva administración. El antiguo camarada era llamado Walter Rauff; él y otros de su tiempo en Chile, serán los sujetos del tercer libro.

Nunca esperé escribir una novela, mucho menos una trilogía de ellos, una línea ininterrumpida desde el momento del nacimiento de mi abuelo en Lemberg en 1904, a través de Lauterpacht y Lemkin en 1920, a Nuremberg, Roma y eventualmente a Santiago en 1973 y después a Londres en octubre de 1998. Curiosamente, mientras enterraba a mi abuelo en París en el cementerio de Pantin, mi mujer, parada en la puerta de ese lugar, me advirtió de las serias consecuencias para nuestro matrimonio si yo osaba aceptar la invitación a servir de abogado defensor de quien fue presidente de Chile, ahora un hombre acusado de crímenes de lesa humanidad y de genocidio.

Una cosa lleva a la otra. Da vuelta y nosotros también en un estado de constante interconexión, «reorganizando la carne». Alia Trabucco Zerán escribió que cada uno de nosotros es capturado por «el espacio que dejan los secretos de los demás entre nosotros». Quizás los hechos que nos acechan y nuestra aceptación de estos, junto al interminable legado de la memoria y la experiencia, puedan no destruirnos sino hacernos más fuertes.



# Posada-Swafford

**Persona rara,  
del latin *rarus*.**

Presentación de  
Carmen Figueroa Cox.

Ángela Posada-Swafford es, según mi consulta al diccionario de la RAE, una persona *que se comporta de un modo inhabitual; escaso en su clase o especie; extravagante de genio o de comportamiento*. Esta escritora y periodista científica —yo le agregaría “periodista todo terreno” o “que hace periodismo extremo”— nació en Colombia, donde se enamoró de los fósiles, pero vive hace tiempo en Miami. Es licenciada en Lenguas Modernas, máster en periodismo por la Universidad de Kansas y becaria en el MIT, donde aprendió ciencia con los mejores. Ha escrito sobre tal diversidad de temas científicos que, si les regalo un resumen,

les diría que sus áreas de interés son el cielo, la tierra (altas y bajas) y los océanos. Ha escrito sobre lo que se ve en ellos como lo que esconde, matizado con las historias de quienes se han obsesionado con sus secretos. Durante 35 años, Ángela los ha traducido para que nosotros podamos acceder a esas obsesiones.

Así como muchos que escogimos seguir periodismo terminamos donde el oficio nos fue llevando, ella esculpió su camino siguiendo sus intereses con una perseverancia y pasión que conmueven. Para investigar, no se quedó solo con el teléfono o internet, algo que pasa con un número importante

de periodistas hoy. Como profesional extrema que es, logró subirse a un submarino y bajó a 2 mil metros de profundidad para conocer animales que aportan a la medicina humana, estuvo en el Polo Sur, subió con geólogos a volcanes activos, sin dejar de lado lo microscópico, observando células que se buscan, se encuentran y laten al mismo tiempo.

Ángela promueve la ciencia en todas las plataformas posibles: publica artículos en revistas y diarios, hace videos y documentales, escribe libros, es conferencista y coach. Incluso, ha dicho que quiere hacer una ópera. Su colección de libros “Juntos en la aventura”, dedicados a niños y adolescentes, son un ejemplo de versatilidad. Ahí cuenta las peripecias de la tía Abigail y sus tres sobrinos, arriesgados exploradores que entretienen sus aventuras con ciencia, entre ballenas, calamares y astronautas; virus y dinosaurios.

Me parece —y confieso que me da cierta envidia— que su personalidad es como una esponja, absorbe todo lo que le interesa hasta la última gota, después estruja lo aprendido sobre la hoja en blanco para dar vida a nuevas e ingeniosas formas para sus múltiples públicos. Que nadie se quede fuera, parece ser su lema.

Cuando habla de ciencia irradia la curiosidad de una niña y el entusiasmo de quien es sorprendido por primera vez con la solución de un misterio. Transmite conocimientos con tal sencillez y deslumbramiento que a medida que la escuchó, me voy encariñando con

horribles microorganismos o, al observar un iceberg, comienzo a verle rasgos humanos. Al leerla, da la impresión que esa capacidad para contar la ciencia de forma entretenida le sale fácil, pero desde este lado del camino les puedo asegurar que no es así. Porque contar bien requiere acercarse al conocimiento (o al desconocimiento) con el corazón abierto y vulnerable, lo que puede ser tan apasionante como agotador. Es posible buscar el conocimiento de un objeto “porque amamos al objeto o porque deseamos tener poder sobre él”, escribió Bertrand Russell en *La ciencia y los valores de la vida*. Ángela calza con lo primero. Y amar nos hace felices, pero también cansa.

En su libro *Hielo, bitácora de una expedicionaria antártica*, publicado en 2018, refleja todo ese amor, su capacidad de maravillarse, de sorprenderse con lo micro y con lo macro. A medida que fui avanzando en la lectura del libro, la palabra “rara” se me repitió en la mente como un mantra. Es que no cualquiera se refiere a la Antártica como “esa gran masa de hielo que me robó el corazón mucho antes de poner un pie en ella”. Y vaya que los ha puesto: solo tal amor explica que haya sobrevivido a seis expediciones, a navegar por 36 días en un buque de la Armada colombiana y a cruzar ocho veces (4 de ida, 4 de vuelta) el tormentoso paso Drake. Y que, así y todo, le quede espíritu para conmoverse con los témpanos que observa a través del ojo de buey de su cabina:

Escribe: “*Los témpanos son criaturas de luz pálida. Austeros,*

*demasiado hermosos. Producen alegría e inspiración. A veces, también algo de miedo. Entrar a su dominio es como entrar en una instalación de arte penetrable. Aquí nada es permanente. Los bordes del continente se mueven. Sus fronteras migran. Se derrumba una pared de hielo y nace una escultura nueva. En el estrecho de Gerlache se han vuelto nuestros constantes compañeros de viaje, pasando por mi claraboya con una indiferencia lánguida. Parecen sacados de una cantera de alabastro. Soy la luz del mundo —me susurran— Y es cierto. Ellos toman su color del sol, las nubes y el agua. Pero también toman su dimensión a partir de la luz: entre más fuerte y directa sea, mayor es el contraste sobre la superficie del hielo, y del hielo mismo contra el mar”.*

“Hielo..” está lleno de descripciones como esa, que transportan al lector a estas latitudes gélidas y misteriosas. Es como leer a escondidas el diario de una enamorada, ese típico cuaderno de tapas abultadas repletas de recuerdos: plumas, líquenes, mapas, servilletas, insignia; no hay besos estampados (¡aunque poco le falta!), pero sí timbres que certifican que sus pies pisaron el fin del mundo. Es una reconstrucción de esos viajes hecha de retazos, hilados a punta de metáforas y comparaciones.

A medida que se lee —sin orden ni instrucción alguna—, los retazos se van uniendo uno a uno hasta formar una gran y suave colcha de múltiples colores y materiales, toda hilvanada con datos científicos que apenas se notan en el entretendido de palabras.

*“El interior del continente*

*antártico —escribe— es un lugar donde no han nacido seres humanos. Y al mismo tiempo, uno donde varios han muerto. Más que bello, el paisaje es sublime. Es como estar metida dentro de un sueño paleolítico”.*

El viaje al que nos lleva es maravilloso, tanto por lo que aporta el paisaje como por su capacidad para contarlo. Cautiva su descripción enigmática y rigurosamente científica de los Valles Secos de McMurdo, un Marte en la Tierra que a simple vista parece inerte, estéril, pero que encierra vida diminuta que late por todas partes, como sus cianobacterias, que habitan dentro de las rocas. Ángela salpica por aquí y por allá citas de investigadores que trabajan auscultando el hielo. Y con unos pocos toques les da una apariencia casi humana. Ángela confiesa que en esos valles, una gran área de la Antártica que no tiene hielo, los tardígrados se están convirtiendo en sus “criaturillas favoritas”. Y pasa a describir a esos seres que, pensamos, solo les deben tener cariño sus madres y uno que otro científico obsesivo del microscopio. “No pasan de un milímetro”, escribe. “Vistas al microscopio —agrega— son absolutamente adorables; el producto de un sueño alucinógeno. Parecen cojincitos alargados con patitas gruesas, y un aparato bucal que recuerda a la escafandra de un astronauta con una trompeta”. Y ahí uno como que ya los quiere.

En estas páginas fascinantes nos habla de los antiguos exploradores y sus desventuras al límite de la muerte; están sus rostros, sus relatos

de desesperanza y desamparo. Para reanimarse, recomiendo leer el capítulo donde describe su intensa relación con los pingüinos.

Después de tanta alabanza, lees quiero aclarar que no soy una “galleta” de Ángela, nadie me ha puesto aquí para cantar sus alabanzas. Soy una genuina conversadora, ella me encantó con su forma de hacer periodismo científico. Cómo logra transformar los datos en historias cercanas, cómo los arroja con la sensibilidad de un instrumento musical y les da una calidez caribeña. Me abrumba —les confieso— todo lo que ha hecho, viajado, conversado y conocido. Parece que en su vida el “dos por uno” es una constante: un año cronológico para los mortales a ella le rinde como si fueran dos.

Hacer periodismo científico, pensarán ustedes, es mucho más amable que cubrir política o policía. No se equivoquen. Este trabajo tiene sus dificultades, más todavía en décadas pasadas. Primero, es necesario convencer a las fuentes que este periodista es un profesional y que logrará capturar la importancia de su quehacer. Y sin atisbo de desesperación, convencerlas de que efectivamente comprenderá sus palabras, aunque más nos sueñen a idioma Klíngon.

Confieso que en mi carrera, como también le debe haber pasado a Ángela, me han tocado unas pocas mentes brillantes que con tanto destello propio no lograron ver que yo también tenía mis lucecitas. Luego hay que convencer al editor del medio donde se quiere publicar que la historia vale la pena, que

puede competir por la portada u el horario prime en igualdad de condiciones con la política, la economía o el fútbol. Hoy eso está cambiando, y —¡quién lo diría!— todo por efecto del cambio climático.

También he visto los riesgos que corren quienes llevan mucho tiempo cubriendo el área y que de tanto codearse con científicos de lujo terminan sintiéndose como uno de ellos. Craso error si nuestro objetivo es llevar la ciencia desde el laboratorio a la calle. También caemos en la torpeza de comunicar la ciencia buscándole un uso práctico, como que evite la oxidación (una forma científica de decir vejez) o anular el apetito. Informar sobre estos avances es bueno, pero no puede ser lo único. Periodistas y editores del área a veces nos olvidamos de contar historias. Pero Ángela no cae en ninguna de estas tentaciones, y su periodismo —siempre vivo y contundente— nunca olvida para quien escribe. También destaco su olfato periodístico, que en tiempos pre-Greta la llevó a poner sus ojos en la Antártica, avizorando el impacto que tendría en el futuro del planeta.

Ha dicho que su principal instructor en estas artes fue Tintin, un curioso por excelencia, característica que sobre todo los periodistas no pueden perder, porque “la pérdida de la curiosidad es el primer paso en la muerte de la inteligencia”.

# **Contar la ciencia, una magnífica obsesión**

**Ángela  
Posada-Swafford**

Intentaré hacer un resumido viaje a través de expediciones, laboratorios, criaturas y personajes asombrosos con los que me he encontrado en los últimos 30 años de trabajar en todo el mundo como periodista científica y autora de libros de viajes y novelas de aventuras en ciencia y adrenalina para jóvenes.

Hoy más que nunca, una sociedad que entiende la ciencia que la rodea, tiene las herramientas para tomar decisiones sólidas. Pero, escribir sobre estos complejos temas es especialmente difícil porque requiere no solo explicarlos claramente, sino hacerlo de forma seductora, con una óptica crítica, y también con creatividad literaria y narrativa. Por eso, contar la ciencia como toca, se ha convertido en el mayor reto de mi vida.

“La ciencia tiene un problema de relaciones públicas”, escribió la editorial de la revista *Nature* hace algún tiempo. Problema que es exacerbado porque el mundo de los científicos y el de los periodistas está desarticulado. Son dos culturas diferentes que, aunque buscan la verdad --los científicos interrogando a la naturaleza y los periodistas interrogando a la naturaleza del ser humano-- lo hacen cada una a su modo, sin entender el mundo en que vive cada uno de los dos grupos. El resultado de ese divorcio está muy bien resumido por David Sharp, antiguo editor de la revista indexada británica *The Lancet*, quien dijera que “a los medios de comunicación

les gusta el blanco o el negro, pero el color real de la investigación es gris”. Y es por eso que los titulares y conclusiones de muchas noticias tienden a este blanco y negro, cuando el carácter de la investigación científica es gradual, es incierto y es a muy largo plazo, lo cual no significa que sea mala ciencia.

Pero la unión hace la fuerza. En esta era en la que ilustrar al público sobre la ciencia se convierte en algo cada vez más apremiante por razones obvias, unir fuerzas entre quienes saben escribir y comunicar, y quienes saben la materia, es una buena idea. “Zapatero, a tus zapatos”. Mis mejores artículos han sido aquellos en los que he trabajado de la mano con el investigador. Incluso mis incipientes poemas a fenómenos físicos han sido nutridos por el saber de mis fuentes científicas. De la misma manera, sé bien que por lo general los investigadores necesitan una buena dosis de guía literaria a la hora de escribir para el público general.

En otras palabras, ¿quién debe escribir sobre ciencia? La respuesta es: el que lo hace bien. Eso significa no solo saber la ciencia, y saber explicarla clara y correctamente. Sino aprender a contar historias. Aprender a describir fenómenos, procesos, lugares y personajes usando las herramientas de la buena literatura. Porque el objetivo es humanizar la ciencia pero también seducir y emocionar al lector. Es cierto que la buena divulgación científica, la que tiene “éxito”, tiene más nexos con la literatura que con la ciencia.

Así, los periodistas y escritores de ciencia tenemos que poder escribir o hablar sobre la biología de un virus, la química de una toxina, la física de una bomba atómica, o el pulso del corazón en una estrella supernova. Tenemos que poder no sólo de dar a conocer los resultados de la investigación (la noticia), sino que también explicar qué es y cómo funciona la ciencia: quiénes y de qué manera obtuvieron esos resultados, en qué entorno, con cuál enfoque y qué dificultades enfrentaron. Pero eso no significaría mucho si no se consigue atraer el interés del público; para ello es necesario cautivarlo, seducirlo, emocionarlo. Y hacerlo usando las herramientas de la buena narrativa.

Hacerlo, ya sea con descripciones evocadoras:

“Su simplicidad es aterradora. Metáforas, contrastes, comparaciones, analogías --todas

se desvanecen ante la rigurosidad y pureza del témpano tabular, monolitos que apelan al más alto sentido de la estética. Están hechos con el mismo mineral solitario que compone y une a casi todo este continente polar: hielo. Hielo a tales escalas que se forma y se define a sí mismo; hielo que crea y destruye; que cruje como una columna vertebral en manos de un osteópata. Y que en su perpetuo movimiento acarrea un tesoro de información científica”.

Trozos que expliquen la ciencia:

“¿Qué puede ser más sobrecogedor que una catarata de sangre brotando por entre la piel de un glaciar blanco como la nieve, sin aparente explicación? ¿Es como si hubieran acabado de degollar a un gigante en el castillo de la Bruja Blanca de Narnia!”

Durante décadas, la extraña y visceral *Blood Falls* fue un misterio científico. Pero ya no lo es: hace unos años se supo que el agua roja proviene de un lago de agua hiper salada y rica en hierro que hay bajo el glaciar. Cada vez que el agua se filtra a presión por entre las grietas de hielo y sale al aire libre, el hierro se mezcla con el oxígeno de la atmósfera y se vuelve escarlata.

Lo increíble es que en este lago subglacial y saturado de sal casi no hay oxígeno, y la temperatura del agua es de -7 grados C. Aún así, aquí viven varios tipos de microorganismos que hasta hace poco eran nuevos para la ciencia. Todo esto tiene obvias implicaciones a la hora de ir a buscar vida en las lunas congeladas de nuestro Sistema Solar. Y también aporta explicaciones más técnicas acerca de cómo se mueven estas masas de hielo, lo cual es clave para predecir el aumento del nivel del mar”.

Ledes que agarren:

“Sostengo en mi mano la semilla de una estrella. Al principio no parece gran cosa. Es una esfera del tamaño de un grano de pimienta, cubierta de un plástico plateado. Luego aprendo que está llena de deuterio y tritio congelados, dos formas del hidrógeno favoritas de los físicos que adelantan experimentos de fusión nuclear. La esfera, y los científicos que trabajan en el colosal experimento National Ignition Facility, a las afueras de San Francisco, están parados en el umbral de lo desconocido. Encaran un

reto de ingeniería casi inimaginable: construir una máquina capaz de crear un pequeño sol en la Tierra; y al hacerlo, aprender a enjaezar su poder de forma controlada, para que finalmente podamos acabar con nuestra urgente crisis de energía”.

Hallar formas de acercar lo lejano, antropomorfizar:

“Este es el cuento de dos planetas hermanos. Nacidos de los mismos padres, hace quince millones de generaciones humanas. Criados en la misma cultura y el mismo vecindario, bañados por la misma luz y el mismo calor materno, en aparente igualdad de condiciones. Sin embargo uno murió y el otro vivió. Uno perdió casi toda su atmósfera y el otro la supo retener. Uno dejó de latir y el otro pulsa con vigor. Uno se tornó rojo y el otro azul.

Marte es nuestra única familia. Quizás algún día encontremos otros primos –hasta ahora los más cercanos podrían estar a unos cuantos trillones de kilómetros de la Tierra. Pero Marte es como nuestro hermano delincuente. Por eso volvemos a él una y otra vez. Casi con remordimiento. Y siempre con las mismas preguntas: ¿Por qué aquí y no allá? ¿Por qué ellos y no nosotros?”

Pero mi mayor aventura sin duda es la escritura de la ciencia para audiencias jóvenes. Mi colección de 8 novelas “Juntos en la Aventura”, de Editorial Planeta Colombia, presenta una serie detectivesca llena de adrenalina, acción y ciencia real ficcionalizada en libros de 220 páginas para lectores entre los 8 y los 15 o más años.

El reto no es solo explicar, interpretar y emocionar a los chicos con la ciencia, sino tener una trama activa, llena de acción, que no desfallezca. Esto, frente a complejidades como la genética, la física de partículas, o la medicina. Aquí, los personajes de la Tía Abigail, sus tres sobrinos Simón, Lucas e Isabel, y la amiga de estos, Juana, se convierten en los héroes que investigan, encuentran y salvan cada trama, basada enteramente en mis propios reportajes multidisciplinarios, donde los lugares, científicos, laboratorios y medios de transporte son reales.

El truco es no subestimar a los lectores y entregarles la ciencia envuelta en una aventura detallada. La colección está siendo leída en 200

escuelas de Colombia como material complementario de ciencias y literatura, y he de decir que en los 15 años desde que comenzaron a salir los primeros libros he recibido más de una carta de jóvenes profesionales que han seguido carreras en ciencia, dicen ellos por haber sido inspirados por las novelas.

Aquí, un trozo del libro “Un enemigo invisible”, en el cual uno de los personajes es contagiado por un virus misterioso y la novela es una carrera contra el tiempo para entenderlo y salvar muchas vidas:

“Jones aspiró unas gotas con una pipeta, y las depositó entre dos delicadas placas de cristal. Luego puso las placas sobre la bandeja portadora dentro del microscopio y cerró la compuerta herméticamente para que no entraran ni luz ni aire. Metió la cabeza bajo el capuchón negro y movió el interruptor del encendido. Su cara quedó bañada en la luz verde. El médico movió delicadamente los controles del microscopio, buscando algo que estuviera fuera de lugar dentro de la maraña de glóbulos rojos. Casi enseguida, su expresión se endureció. Flotando entre las células rojas, había cientos de círculos con una pata; algo así como una *donut con un palo* de chupeta. Su corazón dio un vuelco. Eran las mismas partículas que había visto en los tejidos de hígado de la víctima de la tribu que estaba moribunda... ¿Podría haber hallado finalmente al animal transportador? Tenía que asegurarse.

Con la respiración entrecortada, abrió el microscopio y cambió la muestra del mono por la del indígena. Ajustó los controles nuevamente. Estaba viendo parte de una célula del hígado. Era como sobrevolar sobre un

paisaje complicado, un mundo aparte, lleno de valles, ríos y lagunas, selvas y montes. Había cosas que hasta parecían poblados. El interior de una célula era algo que nunca dejaba de asombrarlo. “Uno puede pasar días enteros buscando virus dentro de una célula, y como las partículas son tan pequeñas, pueden estar metidas en cualquier parte de este extraño paisaje”, pensó el científico, escogiendo otra célula entre las miles que había en la muestra bajo sus ojos. Ahora que sabía exactamente lo que buscaba, estaba impaciente. “Sé que estás en alguna parte de esta selva... ¡muéstrate, maldito demonio!”.

Minutos después sobrevolaba otra célula y notó que esta estaba destrozada en su interior. Como si una bomba atómica hubiera estallado en medio y hubiera arrasado todas sus estructuras y dejado montañas de desperdicios. Jones movió el botón del microscopio para acercarse más. Lo que parecían desperdicios eran montones de las mismas *donuts con palo de chupeta*. Había tantas, que algunas partes de la célula parecían un tapiz uniforme de *donuts* con una pata. Allí lo tenía, frente a sus ojos. Un monstruo diminuto. Un virus nuevo... Canzanboira”.

La literatura, la poesía y las artes plásticas y cinematográficas son la mejor forma de transmitir la ciencia al público lego para despertar en este el interés que luego se traducirá en el tan necesario apoyo de la sociedad a la investigación —y la inversión— científica.

Termino ahora mi relato con una confesión: me habría gustado sentarme ante un café para conversar con el gran Roberto Bolaño acerca de ciencia y literatura. Algo me dice que habría tenido mucho qué enseñarme.



# Montalbetti

## **El que se fue de lengua.**

Presentación de Jimena Cruz.

Cuando me pidieron presentar a Mario Montalbetti en esta cátedra acepté sin pensarlo aún cuando la timidez me amenazaba con su abrazo de oso. Inmediatamente sentí calor o como si me hubiera picado una abeja. No supe cómo, ni qué decir sobre el poeta, si hacerlo con un tono especial, ni mucho menos estar a la altura. Más adelante confirmaría con vértigo eso de estar a la altura. Montalbetti tiene una legión de admiradores en Chile, se dividen en tres. Unos partidarios de su poesía, otros de sus ensayos y un tercer grupo que abarca a todos los anteriores que se

rinden ante su honestidad intelectual. Le pregunté a google algunos datos duros de su biografía. Hasta ahora solo tenía contacto con su poesía, con un solo poema en particular que me había volado la cabeza hace unos años. Mientras buscaba el año de nacimiento de Montalbetti, si había estudiado alguna carrera universitaria y a qué se dedicaba en la actualidad, intentaba recordar con exactitud las palabras de ese poema. Nació en Callao, Perú, un 13 de febrero de 1953 (¿acuario?) y en su nombre hay varias emes: Mario Manuel Montalbetti. Primero estudió Literatura y luego Lingüística

en el MIT de Massachusetts (siguen las emes), en la actualidad es profesor de la Universidad Católica de Lima. Ahora recuerdo. Buscaba estos datos mientras viajaba lejos con la pantalla entre las piernas. Me acordé de la primera vez que estuvimos juntos, él y yo. Fue hace años, yo estudiaba en esta misma escuela, intentando juntar algunas palabras para algunas personas, cuando me descubrí totalmente enmudecida frente a un verso que me mantuvo insomne por varias noches. Este era el verso: *Un ave. Un mar. Un video al límite, cinco segundos de horizonte y a ver qué haces.* Nada pude hacer entonces más que perderme en aquella provocación, *a ver qué haces* se repetía una y otra vez en la nublada fosforescencia de mi pieza de estudiante; ese verso, cuan submarino de guerra, me expuso por vez primera al vértigo del abismo, una zona abisal desde donde se disparan las mismas viejas palabras que venimos usando hace tiempo, pero que al juntarlas, ninguna de ellas contendría segundos ni horizontes, aún cuando estuvieran ahí. Así nos conocimos con Mario y así me gustaría presentárselos.

Tiene varios libros publicados principalmente de poesía y ensayo. A Chile llegó en antologías de poesía peruana primero y luego gracias al buen ojo de editoriales independientes. Solo dos ilustres ejemplos entre muchos son los poemarios *Fin desierto y otros poemas*, publicado en Lima por Studio A Editores en 1995 y luego en 2018, en Valdivia, reeditado

por Komorebi Ediciones a cargo de dos exestudiantes de esta escuela. También está *Simio meditando (ante una lata oxidada de aceite de oliva)*, publicado en México por Mangos de Hacha y en Santiago por Cástor y Pólux en 2016.

En sus poemas se le escucha reflexionar como si los versos fueran destellos de ideas para un ensayo. En sus ensayos despliega una reflexión ágil como si la idea fluyera desde uno a otro verso. Montalbetti mezcla los géneros o hace un juego de espejos entre ellos, porque el poema es una actividad crítica, una reflexión sobre una obra creada por medio del lenguaje y este como una promesa, de ahí sus *Cajas*. Este es el título de otro libro suyo publicado por la Universidad Católica del Perú en 2012. Lo destaco porque muestra claramente como Montalbetti juega con la frontera del ensayo, el poema y el objeto. El editor de *Cajas* se refiere al libro como un artefacto, una palabra con la cual en Chile tenemos cierta familiaridad parriana. En el caso de Montalbetti se trata de una exploración por medio del lenguaje de la dimensión espacial de todo objeto de arte. Es más bien una forma de interrogar al objeto desde la filosofía o de hacer una travesía espacial desde un cuerpo de conocimiento llamado semiótica. Esto puede sonar complicado y pretencioso, pero no lo es. Al leer a Montalbetti uno se da cuenta de inmediato que se trata de una continuidad. *Cajas* es una búsqueda en el campo del sentido, en la poesía y el discurso. El origen de esa reflexión fija el

punto de partida en la pérdida original, ahí, donde el lenguaje se construye a partir de una fisura que apenas bordea su intención de nombrar. Como la cáscara que contiene a una fruta madura. El objeto de la promesa que se formula en el lenguaje. Es inútil explicar a Montalbetti si tenemos acceso a sus poemas y hoy, además, acceso al mismo autor. Les pido que escuchen el inicio de este poema:

#### **Objeto y fin del poema**

Es de noche y tiene que aterrizar antes de que se acabe el combustible. Así terminan todos sus poemas, tratando de explicar con un lenguaje público un sentimiento privado. Su ambición es el lenguaje del piloto hablándole a los pasajeros en medio de una situación desesperada: parte engaño, parte esperanza, parte verdad.

La reflexión sobre la *arquitectura* del poema lleva al cuestionamiento de las posibilidades sugeridas en su naturaleza y que se revelan como los límites de un imposible. Algo incompleto, en proceso y cambiante, tal como se abren las mañanas y *a ver qué haces*. Ya me callo, el oso de la timidez se acerca. Dejo ante ustedes a Mario Montalbetti, el poeta *que se fue de lengua*.

# La mesa de Ishigami y la idea del poema

**Mario Montalbetti**

En el año 2006, el arquitecto japonés Junya Ishigami diseñó y construyó una mesa singular, una mesa cuya singularidad rebasa los límites de la arquitectura para examinar los bordes del lenguaje en un sentido que es paralelo a la idea del poema.

Primero la mesa.

Sus dimensiones son un dato inicial.

La mesa mide 9.5 metros de largo, 2.6 metros de ancho y 1.1 metros de alto.  
(Para que se den una idea, 9.5 metros es  $\pm$  dos metros más que un arco de fútbol.)

Es una mesa larga.



Más datos: la tapa de la mesa es una sola plancha de aluminio de apenas 3 milímetros de grosor.

La plancha de aluminio pesa 700 kilos.

No es difícil inferir que si uno construye sin más una mesa con esas características, la tapa de la mesa colapsaría por efecto de la fuerza de gravedad.

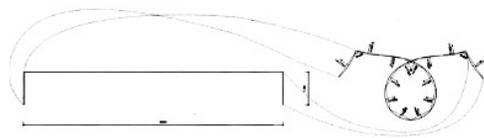
¿Cómo hacer entonces para construirla?

Para que la tapa de la mesa se mantenga plana y recta y no colapse es necesario curvar la plancha de aluminio en la dirección opuesta para contrarrestar la fuerza de gravedad.

Pero Ishigami añadió una consideración más: agregaría una serie de objetos (frutas, vasijas, cestas de panes, platos, flores,...) que distribuiría sobre la superficie de la mesa—y cuyo peso sería también un factor para lograr la planitud final. Ishigami hizo los cálculos necesarios y descubrió que debía hacerle un rulo a la plancha de aluminio de una vez y media.

Todo esto (el rulo de la plancha más los objetos) garantizaría que la superficie de la mesa fuera perfectamente plana y horizontal.

Este es su diagrama,



El resultado final, una vez construida la mesa, es el siguiente:



Un último dato: el equilibrio resultante de la torsión de la plancha de aluminio más los objetos colocados sobre ella es tan precario que si uno roza su superficie apenas con la yema de un dedo la plancha comienza a ondular como si fuese una masa de agua.

Ahora podemos preguntarnos:  
¿Qué fue lo que hizo Ishigami?  
¿Una mesa?  
¿Es una mesa?

Un comentarista ha escrito que se trata de una mesa “imposiblemente delgada”<sup>1</sup>. Pero ¿qué explica el adverbio aquí?

1 F. Lucarelli, “The Limits of Rationality: Impossibly Thin Table by Junya Ishigami (2006)” en SOCKS <<http://socks-studio.com/2016/07/07/the-limits-of-rationality-impossibly-thin-table-by-junya-ishigami-2006/>>, Julio 7, 2016.

¿Es una mesa *tan* delgada que ya no es una mesa?

¿Se trata entonces de una mesa imposible; de una mesa que ya no es una mesa?

Y ¿en qué sentido puede ya no ser una mesa?

La primera definición de ‘mesa’ del Diccionario de la Lengua Española (el proverbial diccionario de la RAE) es la siguiente:

1. f. Mueble compuesto de un tablero horizontal liso y sostenido a la altura conveniente, generalmente por una o varias patas, para diferentes usos, como escribir, comer, etc.

La mesa de Ishigami atenta contra la definición de la RAE en dos aspectos:

- (a) en que el “tablero horizontal liso” existe solamente si la mesa no se toca; y
- (b) en que ninguno de los usos señalados (incluyendo los encerrados en el misterioso “etc.” con el que concluye la definición) es posible.

En efecto, la mesa de Ishigami es una mesa sin usos *posibles*.

No sirve como mesa:  
no se le pueden poner (más) cosas encima,  
no se puede apoyar uno en ella para escribir,  
comer,...  
no se puede hacer nada con ella,

salvo...

... declararla, con mayor o menor riesgo, lingüísticamente, una “mesa”.

En este sentido, es y no es una mesa.

Podría tratarse de un trampantojo (*trompe l'oeil*): la ilusión de que hay una mesa ahí donde no hay una mesa.

Pero *hay* una mesa.

La mesa de Ishigami es una mesa en el mismo sentido en el que la pipa de Magritte no es una pipa.

Ishigami pudo haber escrito en algún lugar de su superficie:

esto no es una mesa.

No es una mesa, muy bien, pero tampoco es *otra* cosa: es una mesa.

Es conveniente remarcar que la cuestión es lingüística, no ontológica. Porque, ontológicamente, el objeto construido por Ishigami es lo que es y nada más.

Pero cuando el lenguaje trata con objetos que son lo que son y nada más

(es decir, cuando el lenguaje trata con cualquier objeto del mundo, natural o construido—perros o mesas),

entonces el lenguaje entiende perfectamente bien que sus palabras, los pequeños artefactos morfológicos con los que se conecta con las cosas en el mundo, no son, a su vez, cosas en el mundo.

Las palabras no son cosas.

Si las palabras fueran cosas serían lo que son y nada más.

Si las palabras fueran cosas no podrían designar otras cosas.

Las palabras, por lo tanto, se diferencian de las cosas en el mundo en que no son lo que son y nada más.

Son algo más.

Para efectuar este truco, el lenguaje le agrega *algo* a las palabras.

Le agrega algo para que no sean (meras) cosas en el mundo, para que no sean meros sonidos, para que no sean solamente lo que son.

La palabra “mesa” (por ejemplo, pero como cualquier otra palabra) tiene un agregado que le permite no ser solamente lo que es, y, por lo tanto, que le permite designar a la cosa mesa.

Ese agregado, aquello que convierte a la palabra “mesa” en una no-cosa que le permite designar cosas

se denomina “significado”.

El significado hace que la palabra no sea una cosa.

El precio del truco es evidente:  
 si algo tiene significado, deja de ser solamente lo que es  
 para ser algo más.  
 Y esto porque su ser no se agota en sí mismo sino en un salir, fuera de sí,  
 para completarse en algo distinto de sí mismo.

Esto no es negatividad saussureana (“ser lo que los otros no son”) sino, más bien, una afrenta al Principio de No Contradicción aristotélico (“no (p & no-p)”).

Las cosas no tienen significado.  
 Las cosas son lo que son y nada más.

El significado, sin embargo, produce una ilusión, y por eso la idea de que se trata de un trampa-tojo no es tan descabellada.  
 El significado produce la ilusión de que las palabras no son (solamente) lo que son, sino que, al mismo tiempo, son algo más.

Son signos (o índices, o señales,...).

Por ello, las palabras no se agotan en sí mismas sino que deben ir más allá de sí mismas, deben indicar, señalar, designar,... para completarse en algo distinto de sí mismas.

Sin dicha compleción (aún si es imaginaria, como en el caso de un unicornio) las palabras no son sino cosas.

El problema con esta ilusión fundamental es que, a veces, aplicamos el mismo truco a las cosas en el mundo; es decir, le agregamos significado a las cosas, (a las mesas, a los perros, a los ríos...),

de tal forma que ahora las cosas mismas parecen ser más de lo que son.

Como si dijéramos que una mesa es una mesa y nada más, pero además... es algo más.

Las palabras contagian de significado a las cosas.

Pero hay un dato más cuya perversidad debe subrayarse:  
 el verdadero imperialismo del lenguaje (o tal vez, de la lingüística) consiste en afirmar

que si algo no tiene significado no es lenguaje.

Esto es lo que se denomina la **C L A U S U R A S E M Á N T I C A** del lenguaje.

El lenguaje está cerrado por el significado:  
 si algo lo tiene, es parte del lenguaje,  
 si no lo tiene, queda fuera.

De la inversión de esta clausura se sigue la promiscuidad lingüística que vivimos hoy: la necesidad de que todo sea lenguaje: los sueños, los colores, el fútbol, las flores,...; porque sólo así podemos decir que el mundo allá fuera tiene significado.

Como ha escrito H. Müller, es sólo en occidente que “no podemos soportar lo que carece de significado”<sup>2</sup>.

La popularidad de la clausura semántica se debe a su vez a dos asunciones,

- (a) a la idea atávica de que el lenguaje debe estar al servicio de la comunicación; y
- (b) a una consecuencia inmediata de la idea anterior, a saber, la suposición de que el lenguaje no es otra cosa que un conjunto de palabras que refieren (o no) a objetos “allá afuera”.

El problema con estas dos asunciones es que son falsas.

Peor aún, el problema con esas dos asunciones es que presuponen, a su vez, que el lenguaje tomado como un todo, ¡tiene significado!

En otras palabras, asumida la clausura semántica, todo aquello que se aparta de la esencia del lenguaje (“significar” como dice Benveniste) o

2 H. Müller, *El rey se inclina y mata*, Siruela, Madrid 2001, p. 18.

de su uso fundamental (“comunicar”) no es parte del lenguaje.

La clausura semántica establece entonces que, por un lado,  
*no todo es lenguaje*  
 (tal como lo adivinó Aristóteles hace 2300 años: es posible usar lenguaje y no decir nada)

y, por el otro, que

*el lenguaje no es todo*  
 (No todo es significativo.)

Lo que quiero plantear en lo que sigue, con la ayuda de la mesa de Ishigami, es que el poema es, exactamente, la crítica de las dos asunciones falsas que acabo de señalar. Y que el poema tiene sus propias “mesas de Ishigami”, con la misma radicalidad de construcción y con los mismos efectos estéticos. En particular, hablaré de un poema en especial porque creo que encarna todas las manifestaciones de la mesa y más.

Repasemos antes de continuar.

Tres son las líneas de conversación que la mesa de Ishigami le propone al poema,

1. la no-identidad lingüística de la mesa consigo misma;  
 Es decir: la posibilidad de la contradicción, la de ser y no ser una mesa.
2. las operaciones de construcción de la mesa;  
 Es decir: los cálculos que subyacen a su realización.

Porque es claro que, ante la mesa de Ishigami, estamos ante un objeto cuya ‘belleza’ se esconde en sus efectos. La pregunta ¿cómo es posible la mesa? viene seguida inmediatamente de otra: ¿cómo es imposible la mesa? Es decir, a su mera posibilidad debemos sumarle la sucesión de imposibilidades que exhibe: su grosor imposible, su horizontalidad imposible y su inutilidad imposible.

3. la función de los objetos distribuidos sobre la mesa.

Quiero enfocarme en lo que sigue en este tercer punto, en la mesa y su relación con los objetos colocados sobre ella.

Recordemos que los objetos distribuidos sobre la mesa son una función de la planitud de la misma, de su horizontalidad; son parte del cálculo estructural: están ahí para que la mesa no colapse.

Podemos afirmar entonces que sin esos objetos no hay mesa pero, al mismo tiempo, sin mesa no hay dichos objetos (no hay forma de exhibirlos).

Pero ¿se trata la mesa de una mera exhibición de objetos?

Sin duda, esa la primera impresión: se trata de una mesa con objetos encima —y nuestra atención se vuelve inmediatamente hacia los objetos, para examinarlos, nombrarlos, catalogarlos,...

dejando de lado la mesa misma.

En efecto, probablemente haríamos una lista de dichos objetos, “flor, pan, plato, vasija” y nos deleitaríamos con la seguridad que ofrece la clausura semántica.

Pero, uno podría preguntarse: ¿tuvieron que ser esos precisos objetos? En realidad no, pudieron haber sido otros. En lugar de panes, pescados; en lugar de platos, ceniceros. Los objetos son más bien ordinarios.

¿Entonces?

A continuación uno se acerca y toca uno de los objetos o roza apenas la superficie de la mesa

y toda la mesa entra en movimiento y comienza a ondular como olas sobre un lago apenas tocado por una brisa leve.

Y entonces nuestra atención se aleja de los objetos  
y se concentra en la mesa misma.

Y nuevamente preguntamos: ¿es una mesa?

Si uno considera que la mesa es solamente el soporte  
para exhibir un cierto conjunto de objetos

entonces la mesa, en efecto, colapsaría  
—pero no gracias a la fuerza de gravedad—  
sino gracias a la clausura semántica.

Si sólo nos fijamos es en los objetos entonces  
nos limitamos a catalogarlos, a ponerles nombres  
(pan-pan, flor-flor, etc.), nos limitamos a  
reconocerlos y

comenzamos a armar alguna narrativa que los  
conecte.

Por ejemplo, la mesa está servida, se va a comer,  
la flor es bella, los tenedores son de plata...

Y a esto es precisamente a lo que nos conduce la  
clausura semántica.

Al significado de las palabras con las que reco-  
nocemos los objetos y al uso de la mesa (sirve  
para comer).

Es decir, a la exhibición de objetos que se com-  
portan bien, educadamente:

objetos que no se agotan en sí mismos  
sino que designan cosas en el mundo.

Pero todo eso colapsa una vez que nos enfrenta-  
mos con la mesa misma,  
una vez que la tocamos.

Todo colapsa porque todo se desfasa:  
se pierde el delicado equilibrio y nuestra aten-  
ción se coloca ahora  
en la mesa, en el soporte y ya no en los objetos.

Ya no importa si la palabra “pan” designaba un  
cierto objeto sobre la mesa.

Ahora reconocemos (como reconoció Platón en  
su Carta VII)  
que “los nombres no son estables”

o, que tienen toda la estabilidad de la mesa sobre  
la que están servidos.

Un poema es algo muy similar.

Hay un tipo de poema que se contenta con  
exhibir,  
con poner palabras sobre la mesa;  
que se contenta con que las palabras signifiquen,  
comuniquen,...

sobre una mesa más bien ordinaria y común,  
de tal forma que la mesa misma hasta puede  
ignorarse.

Y hay otro tipo de poema que no se contenta  
con exhibir,  
o más bien, que se interesa en la relación entre  
la mesa  
y los objetos sobre ella.

Hay poemas que se interesan en el espacio  
sobre el cual se colocan las palabras.  
Y las palabras se vuelven parte del cálculo que  
permite que el poema  
adquiera un equilibrio precario

de tal forma que cuando se lee  
(cuando se toca, cuando apenas una leve brisa  
lo acaricia momentáneamente)

todo el poema entra en movimiento  
y es ahora el movimiento en lo que nos fijamos  
y no en las palabras que se habían colocado so-  
bre su superficie.

Quiero mostrarles ahora un poema  
en el que todo esto ocurre de una manera ex-  
traordinariamente radical.  
Es un poema muy extraño de César Vallejo  
y pertenece a esa gran cosecha de poemas que  
Vallejo escribió  
en París en setiembre de 1937, medio año antes  
de morir.

La paz, la abispa, el taco, las vertientes,  
el muerto, los decilitros, el búho,  
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las  
morenas,  
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,  
las gotas, el olvido,  
la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,  
los párrocos, el ébano, el desaire,  
la parte, el tipo, el estupor, el alma...

Dúctil, azafranado, externo, nítido,  
portátil, viejo, trece, ensangrentado,  
fotografiadas, listas, tumefactas,  
conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Ardiendo, comparando,  
viviendo, enfureciéndose,  
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,  
muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...

Después, éstos, aquí, después, encima,  
quizá, mientras, detrás, tanto, tan nunca,  
debajo, acaso, lejos,  
siempre, aquello, mañana, cuánto,  
¡cuánto!...

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,  
lo agosto, lo infructuoso,  
lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,  
lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,  
lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...

El poema suele ser calificado por la crítica de  
“experimental”,  
que es el adjetivo respetuoso con el que la crítica  
califica algo  
cuando venera al autor, pero no entiende muy  
bien qué es lo que está pasando.

Y, sin embargo, ahí está.  
Vallejo ha construido una “mesa de Ishigami”.

La mesa sobre la que ha colocado sus objetos,  
sus palabras,  
es “imposiblemente delgada”  
—en realidad, *tan* delgada, que es invisible.

El poema es un poema y no es un poema.  
¿Dónde está el poema?

Aparentemente, se un montón de palabras, dé-  
bilmente separadas en grupos categoriales:  
en la primera estrofa hay frase nominales  
(sustantivos)  
en la segunda adjetivos  
en la tercera gerundios  
en la cuarta adverbios y pronombres  
en la quinta adjetivos nominalizados.

No parece un poema sino más bien el despliegue  
ordenado de palabras

con las que  
se *podría* hacer un poema.

Como si el poema no estuviera hecho, realmente.  
Como si estuviera ahí en potencia pero no en acto.

El poema es y no es un poema.

Y por lo tanto, es “experimental”.  
Así como la mesa de Ishigami es “experimental”.

Pero sospecho que el poema de Vallejo va mu-  
cho más allá  
y sería demasiado cómodo quedarnos con su  
“experimentalidad”,  
para terminar no diciendo nada.

Hay algo que es obvio que le falta al poema,

(como si se tratara del hueco lacaniano alrede-  
dor del cual giran todos nuestros discursos)

algo que por su ausencia el poema pone en  
evidencia.

Y eso es: la sintaxis.

[Hay sintaxis, como cuando escribe “la paz” en  
la conexión  
entre el determinante y el sustantivo; y también  
hay sintaxis cuando escribe “lo horrible” en la  
conexión  
entre el pronombre neutro y el adjetivo.  
Tal vez Vallejo no se dio cuenta (!).]

Al poema le faltan las articulaciones entre las  
palabras que exhibe.

Y es por eso que, aparentemente, no es un  
poema.

Pero, sabemos que Vallejo es mejor poeta que  
nosotros lectores.

Vallejo escondió el poema disfrazándolo de  
no-poema.

El espacio poético sobre el que Vallejo colocó  
las palabras  
es “imposiblemente delgado”, como la mesa de  
Ishigami;  
es tan delgado que resulta invisible

y en eso radica el magnífico logro que coloca  
ante nuestros ojos.

No son las palabras  
(así como no son los objetos de la mesa de  
Ishigami)  
lo que resulta importante aquí.

Pudieron ser otras  
(lo digo con irreverencia, admito):  
en lugar de “la paz, la avispa”  
pudo haber escrito “la guerra, la abeja”.

Pero, no realmente; no pudo haberlo hecho.  
Pero no porque el *significado* de “paz” sea  
importante  
y antitético al de “guerra”

sino porque “paz” es parte del cálculo poético  
que permite que el poema mantenga el equi-  
librio necesario  
para sostenerse.

Me explico.

Lo que no se ve a simple vista es el espacio sobre  
el cual  
Vallejo ha construido el poema.  
Es cierto, falta la sintaxis, las articulaciones...

pero Vallejo hace que dicha ausencia no sea  
absoluta  
y tenga una cierta densidad,  
la densidad suficiente  
(diríamos, el “grosor” suficiente)  
como para que la invisibilidad de la mesa se  
vuelva, después de todo, visible.

Y es esto:  
el poema está construido en base a una  
conversación  
entre dos tipos de versos, endecasílabos (11) y  
heptasílabos (7).

Por ejemplo, los dos primeros versos son ende-  
casílabos impecables:

la paz, la avispa, el taco, las vertientes, = 11  
el muerto, los decilitros, el búho, = 11

Y toda la segunda estrofa son endecasílabos  
igualmente perfectos.

Dúctil, azafranado, externo, nítido,  
portátil, viejo, trece, ensangrentado,

fotografiadas, listas, tumefactas,  
conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Pero Vallejo incluye heptasílabos en la  
conversación.

Por ejemplo, la tercera estrofa de gerundios.  
Por supuesto, eso nos obliga a desdoblarse el tercer  
y cuarto versos  
en dos períodos de siete,

golpeando, analizando (= 7) // oyendo, estre-  
mechiéndose (= 7)

Similares correcciones y cortes se aplican a todo  
lo largo del poema.

Por ejemplo,

los lugares, la tiña, los sarcófagos, (7) // el  
vaso, las morenas, (11)

pero siempre manteniendo viva la conversación  
entre lo que la retórica denomina Arte Mayor y  
Arte Menor.

Esta conversación es la que teje la mesa sobre la  
que yacen las palabras.  
Todos son versos de 11 o versos desdoblados en  
dos períodos de 7.

Hay un solo punto en el que hay un objeto (una  
palabra)  
que no es asimilable a todo este sistema de 11  
y 7.

En el sexto verso de la primera estrofa, la escan-  
sión nos ofrece

la potestad, los primos, los arcángeles (= 11)  
// la aguja (= 3)

“La aguja” no es asimilable (ni al verso anterior  
ni al siguiente).

Este es el único punto del poema en el que un  
objeto se distingue del resto  
y, justamente por ello, merece nuestra atención;

el único “objeto sobre la mesa” que es verdadera-  
mente distinto.

¿Por qué se rompe el sistema aquí,  
por qué se rompe el equilibrio de 11 y 7?

Esta es mi sugerencia aventurada:  
*la aguja* es aquello que sirve para *coser e hilvanar*.  
 Y lo que cose e hilvana las palabras del poema  
 no es otra cosa que la sintaxis.  
 Que, justamente, es lo que falta en todo el  
 poema.

La aguja es el emblema de lo que falta en el  
 poema.  
 Noten que al sugerir esto, hemos hecho una  
 concesión a la clausura semántica.  
 Hemos hecho significar a un término.

Pero lo hemos hecho de esta forma:  
 la aguja es el punto en el que la significación  
 retorna  
 a lo que no tiene significado,

que es al espacio sobre el que el poema descansa,  
 la sintaxis,  
 espacio sintáctico,  
 (la mesa).

Espacio sintáctico que, como hemos visto,  
 está armado en base a escansiones regulares de  
 11 y 7.

Esa conversación entre 11 y 7  
 es la conversación entre Arte Mayor y Arte  
 Menor.  
 Entre mayor y menor.  
 Entre opuestos.

Nosotros diríamos:  
 entre lo que significa y lo que no significa.

Pero ese es precisamente el borde  
 en el que el poema ejecuta su crítica y ruptura  
 de la clausura semántica.

Ese es el borde en el que el poema opera,  
 al menos, en el que cierto tipo de poema opera.

Como dijo Vallejo en otro poema de 1937:

[Hay que tener]

*Confianza [...]*  
*en la escalera, nunca en el peldaño.*



# Loyola

**La contienda es desigual.**

Presentación de Cecilia García Huidobro.

Es indiscutible que hay muchas maneras de conocer a una persona. Puede ser por circunstancias sociales -es el amigo de un amigo; es profesor de la universidad- o por cuestiones familiares o por motivos laborales. Incluso puede ocurrir sencillamente por casualidad. Pues bien, tengo que decir que no fue bajo ninguna de estas circunstancias que conocí a Hernán Loyola: lo conocí por error. Tal como se escucha, un error flagrante que paso a deletrear, como diría Violeta Parra.

Hace ya un par de décadas mi marido y yo planeamos unas vacaciones en Italia, añoradas por lo demás por mucho

tiempo. -Eso sí, me advirtió Luis Emilio antes de partir, nada de trabajo, por favor, no se te ocurra empezar a hacer entrevistas o cosas por el estilo. -¡Por ningún motivo!, respondí cruzando los dedos aprovechando que tenía la mano en el bolsillo para que no se notara el ánimo de trampear de mi contestación.

En ese momento recordé que había escuchado que el reconocido ensayista Hernán Loyola vivía en Italia así que puse ahí la puntería. ¡Cómo perder la oportunidad de conocer al mayor *nerudólogo*!, me dije. Sabía que su especialización comenzó muy joven, a mediados de los cincuenta, cuando se graduó en

el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile con una tesis sobre *Canto General*, para muchos una de las cumbres poéticas del siglo. Ese fue el comienzo de una producción que no ha parado hasta hoy, con obras canónicas como *Ser y morir en Pablo Neruda* (1967), *Neruda. La biografía literaria* (2006), *El Joven Neruda*, además de antologías y la edición de *Obras completas* en cinco volúmenes de Galaxia Gutenberg. Para mayor contundencia, sumemos a ello la organización de congresos y otras publicaciones realizadas entorno al poeta.

Como toda mi generación y las que vinieron después, había leído y subrayado algunos de sus trabajos, pero incluso más que su conocimiento de la vida y obra de Neruda o la sagacidad de sus estudios, me llamaba la atención el hecho de que su amistad con el poeta no contaminara su aproximación crítica. Eso habla a las claras que se trata de una persona disciplinada, algo en la que sin duda el partido Comunista había hecho algún aporte, supuse.

La trayectoria profesional de Loyola no se agota en Neruda. Sus estudios cubren un amplio espectro que va desde Hernán Cortés o Sor Juana Inés de la Cruz en la época colonial, hasta escritores actuales como Vargas Llosa, Jorge Edwards, García Márquez, José Emilio Pacheco, Bolaño, a los que hay que sumar temas que dan cuenta de otras pasiones como su adicción a la música que plasmó en un ensayo fascinante sobre El jazz en Cortázar, por ejemplo.

Como un malabarista,

Loyola conjugó su labor de crítico literario y periodista cultural especialmente en el diario El Siglo, con la de profesor universitario, investigador y <<nerudista>>. Tareas que alternó de manera infatigable volviéndose un actor relevante en la escena cultural chilena a partir de la década de los cincuenta. Había que conocerlo, sin duda.

Le escribí, entonces, explicándole que viajaría a Roma y deseaba reunirme con él. La respuesta fue pronta y cordial. Con el tiempo comprobé que eran rasgos característicos de Loyola. Me decía que estaría encantado de juntarse conmigo pero que vivía en Sassari y no tenía planificado ir a Roma. Ahí comenzó el error. Muy provinciana yo, pensé que eso no sería impedimento pues en un país de las dimensiones de Italia podía tomarme un tren y en un par de horas llegar a esa ciudad que no había oído nombrar en mi vida. Perezosa además, porque no se me ocurrió chequearlo en un mapa. Así que le respondí que no tenía inconveniente de ir a Sassari.

De nuevo su respuesta fue rápida, cordial y esta vez también puntillosa, otro atributo que prontamente descubriría que lo retrata bien. Me explicaba en detalle como llegar a su ciudad: tenía que tomar un tren -era lo que había supuesto- pero hasta un puerto: Civitavecchia. Ahí tomar un barco con destino a Olbia de preferencia en la noche pues la navegación dura 7 horas y media. Al desembarcar en Olbia,

todo era muy fácil, continuaba Loyola. Había que dirigirse a una terminal que está cerca y ahí montarse en un autobús a Sassari. Si teníamos la fortuna de tomar uno que hiciera el trayecto más o menos directo, en tres horas estaríamos en nuestro destino.

Resumiendo, el par de horas que había supuesto eran en realidad casi dos días de viaje. Ese era ya el tamaño de mi equivocación. Sassari está en la costa poniente de la Isla de Cerdeña, todo el mundo sabe eso, menos yo claro y cuando lo supe era tarde para echar pie atrás.

Las actividades de Hernán Loyola en la academia italiana habían comenzado en 1974. Era director del Instituto de Literatura Chilena de la Universidad de Chile, cargo del que fue exonerado el mismo día 11 de septiembre de 1973. Poco después salió al exilio iniciando una carrera universitaria en Budapest, Bordeaux, e Italia, donde se radicó llegando a ser nombrado catedrático de la universidad de esta ciudad a la que parecía que no íbamos a llegar nunca.

Cuando por fin nos bajamos en la estación de Sassari, donde nos esperaba nuestro anfitrión, al saludarlo descubrí que me faltaba todavía conocer otra faceta de su personalidad: su incombustible sentido del humor. Antes del abrazo, nos dijo: "Compañeros, la contienda es desigual". Luego averiguamos que todo Sassari no solo conocía la frase de Arturo Prat sino que era el santo y seña entre los muchos alumnos de Hernán,

que desde cualquier esquina o espacio público le gritaban al verlo pasar: “professore, la contienda es *desigual*”. Pero bueno, esa es otra historia. Una de las muchas desopilantes anécdotas en la vida de este hombre con la sabiduría popular de Sancho pero con la perseverancia y los grandes ideales de don Quijote.

De haber sabido que tendría que ir a la Isla de Cerdeña, nunca lo hubiera conocido. Más de una vez he celebrado este error que permitió una cadena de malos entendidos que me puso en contacto con Hernán Loyola y pude sumar a mi admiración por su obra, el aprecio por su persona.

Por lo general, estamos limitados por una suerte de racionalidad que nos impulsa a rechazar cualquier cosa ajena a lo planificado en vez de considerarlo una oportunidad. O, mejor aún, una fisura por donde se cuelan otredades que nos abren la mente, nos provocan, nos despiertan la imaginación, nos desafían, nos desconciertan, en fin, nos ponen en movimiento que no hace otra cosa que enriquecernos.

Y ese es quizás uno de los aspectos neurálgicos de la hermenéutica que caracteriza el vasto trabajo de Hernán Loyola. No califica, muchos menos descalifica. Más bien se propone alumbrar una obra desde variados puntos de vista como bien se percibe, al leer su último libro, *Los pecados de Neruda*, primicia que ha venido a presentar a la Cátedra abierta en Homenaje a Bolaño: Lo cito: «Pretendo revisar sin prejuicios los datos objetivos

y los indicios que ofrece la documentación disponible (poemas, cartas, fotos, crónicas, confesiones, críticas, etc.) para ver que sale de esa operación. A partir de esos materiales intentaré reflexionar y formular eventuales hipótesis que, por lo demás no pretenderán ser una defensa del acusado, para eso él se basta como siempre (‘yo respondo con mi obra’». <sup>1</sup>

Loyola no escode los pecados de Neruda, que no son pocos si miramos el índice del libro: machista, violador, mal marido, mal padre, plagiarlo, insolente, abandonador, estalinista, entre otros. Más bien los analiza, los contextualiza, los deconstruye. Hay sin duda una disposición a meterse dentro de estos tropezos para así comprender la complejidad de la que estamos hechos, esa que Nicanor Parra resumía como embutido de ángel y bestia. Sorprende como toda su enorme erudición –que es impresionante– lejos de convertirse en discurso destinado a fijar verdades, su ágil pluma lo transforma en un viaje hacia los intersticios íntimos de la vida del vate, y con ello en verdaderos espacios de humanización que vuelven esos asuntos privados en historias que nos interpelan a todos. Una suerte de residencia en Neruda. Esa negativa a emprender un retrato monolítico acaso sea un intento de encaminarnos hacia una forma de construir una sociedad más inclusiva y diversa que al parecer todos estamos deseando, reclamando sería más exacto afirmar hoy.

<sup>1</sup> *Los pecados de Neruda*. Pag 106

No creo que sea casualidad que esta cátedra ocurra en días tan especiales de nuestro país cuando todos hemos sido parte de un estallido ciudadano que quiero pensar quedará consignado en los libros de historia como un antes y un después. Es, tal vez, de nuevo el azar que brinda la oportunidad de conectarnos con nuestra mejor tradición representada en su trayectoria vital e intelectual. Como su bigote a la antigua usanza, Hernán Loyola personifica un viejo Chile, ese al que en estos días hemos vuelto la mirada. Don Hernán –y el Don se la ha ganado con su destacadísima trayectoria profesional– encarna a ese país republicano, sencillo, que en algún recodo del camino perdimos de vista pero que añoramos recobrar.

Sabemos que la contienda es desigual, pero la historia de vida de Hernán Loyola y su obra nos reiteran que nunca hay que arriar la bandera.

# Neruda pecador

## Hernán Loyola

### 1

Durante el vuelo Alitalia que me trajo a Santiago el 9 noviembre leí varios de los relatos de *Turbulence*, de David Szalay. En uno de ellos la protagonista es Marion Mackenzie, escritora ya madura que viaja desde Toronto a Seattle para acompañar a su hija Annie en trance de parir a su primer hijo. Cuando llega a la clínica su nieto Thomas ya nació: «¡ciego!» le grita Annie en lágrimas. ¿Y el padre? Apenas supo que su hijo había nacido ciego, Doug se fue, abandonó de prisa la clínica. El relato no volverá a hablar de él.

Por su lado, Marion reflexiona sobre los efectos de lo sucedido a su hija: «Sabía ya que con el tiempo el alcance del hecho habría terminado por amplificarse; en su mente, y en la de Annie, habría terminado por amplificarse en algo enorme, en una gigantesca derrota de la maternidad, de la humanidad, en un evento determinante para sus vidas, al que ninguna de las dos lograría jamás sustraerse del todo, cualquiera fuese el futuro. Era uno de esos acontecimientos, pensó, que hacen de nosotros lo que somos, para nosotros mismos y para los demás. Cosas que parecen suceder así, sin motivo, y que después en cambio quedan ahí para siempre, y poco a poco nos damos cuenta de que nos han marcado, que nada será nunca más como antes.»

Así como el relato de Szalay enfoca en clave femenina las repercusiones de la grave minusvalía

con que ha nacido el nieto de la escritora (ficticia), así mi libro *Los pecados de Neruda* dedica un capítulo a explorar en clave masculina el caso real de un padre también escritor, cuya hija Malva Marina nació en 1934 afectada por hidrocefalia, enfermedad entonces incurable. Intenté plantear el problema del padre-poeta, al que la minusvalía de su hija condenaba a vivir una imposible comunicación con ella, lo cual fue para él, a mi juicio, el peor aspecto de una tragedia que, sumada a la infelicidad conyugal, terminó por privar de todo sentido futuro su convivencia con Maruca. Sin embargo, no abandonó el hospital como Doug, y quizás habría continuado a vivir un tiempo más largo con su mujer (y su hija) si el estallido de la guerra civil española no hubiera precipitado la ruptura. Una dimensión importante del comportamiento familiar de Neruda fue su sentido de la responsabilidad, que se manifestó aun en condiciones objetivamente muy difíciles y en conflicto con la búsqueda de la sinceridad sentimental para su vida.

Quien quiera asomarse al drama del padre-poeta frente a la enfermedad de su hija, y a sus dificultades para aceptar esa desgracia, encontrará en mi libro dos textos imprescindibles: uno es el poema “Enfermedades en mi casa”, escrito pocos días después del nacimiento de Malva Marina e incluido en *Residencia en la tierra - 2*; el segundo es “Pablo tenía una hija...”, desgarrador testimonio de Vicente Aleixandre, quien revive su visita a la Casa de las Flores, invitado por su amigo Pablo para que conociera a Malva Marina (en V. Aleixandre, *Los encuentros*, Madrid 1985). También encontrará mis razones para establecer que el pececillo entre anillos armilares en el logo de Neruda—originariamente un exlibris que diseñó el artista español Miguel Prieto para la cubierta de la primera edición mexicana de *Canto General* (1950)—fue la figura simbólica con que el poeta decidió perpetuar la memoria de Malva Marina, a quien dejó de nombrar cuando verificó la irreversibilidad de su mal. Fue la otra cara de su silencio. Miguel Prieto había diseñado también el pececillo que hay al pie de la tarjeta plegada con que Pablo y Maruca anunciaron en agosto de 1934 el nacimiento de su hija.

### 2

La idea de escribir sobre los *pecados* de Neruda me vino al leer en un periódico de Santiago, en

2018, un comentario a la reciente publicación, en España, de un “Breve Decálogo de Ideas para una Escuela Feminista”, uno de cuyos preceptos ordenaba eliminar del programa de lecturas los «libros escritos por autores machistas y misóginos», entre ellos *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, con especial referencia al verso «Me gustas cuando callas porque estás como ausente» del poema 15. Pasado el estupor inicial, me propuse entonces demostrar cuánto era injusto (por desinformación) sentar a ese libro en tal banquillo de acusados.

El problema era la forma de la demostración. Obviamente era inútil oponer a esa condena un discurso argumentativo, por lo que decidí intentar una narración, una breve historia de la relación amorosa entre Pablo y Albertina que, con un mínimo de comentarios y con un poco de ironía, informase sobre el trasfondo del poema 15, para empezar, y sobre los episodios y cartas (del poeta a su amada) que marcaron el itinerario del amor menos machista del historial erótico nerudiano. Pablo y Albertina fueron amantes durante un par de años universitarios en Santiago, luego ella enfermó y tuvo que regresar a Concepción en 1923, y desde entonces no volvió a encontrarse con Pablo hasta 1932. Pero a Pablo esa mujer le había gustado tanto que hasta 1927, cuando partía rumbo a Oriente, la persiguió con más de un centenar de cartas (patéticas muchas de ellas) requiriéndola en todos los tonos e inventando toda clase de argucias para volver a vivir con ella una noche de amor, sólo una noche de amor.

Esta historia revela una clave central en la vida y en la obra de Neruda, inseparables. Esa clave fue la sensualidad, entendida no sólo en relación con el sexo sino también con los sujetos y objetos naturales (animales, árboles, frutos, piedras), con los objetos construidos por el hombre (alimentos, juguetes, máquinas, barcos), en suma, con la entera percepción física—táctil, sensorial—del mundo. Para vislumbrar el alcance y poderío de la sensualidad nerudiana basta recorrer la fantasía y el amor que dieron a su casa de Isla Negra, como a *La Chascona* y a *La Sebastiana*, esa dimensión maravillosa que va infinitamente más allá de la condición y suma de los objetos que las pueblan. Casas que en vida del poeta fueron también organismos vivientes, siempre en crecimiento y metamorfosis.

### 3

Me pregunto cómo habría reaccionado Neruda ante las acusaciones de violador que surgieron, en avalancha internacional, a más de cuarenta años de la publicación de *Confieso que he vivido* (1974), cuando algún buscador de escándalo encontró en ese libro, y lo divulgó con mala leche, el fragmento donde el poeta, probablemente a fines de los años sesenta, evocó el episodio de 1929 ocurrido en Wellawatta, isla de Ceylán (hoy Sri Lanka). Es probable que la reacción de Neruda habría sido el silencio («Me han hecho tantos cargos en mi vida que uno más no me inquieta mucho»), pero sin duda le habría dolido, y también enfurecido, la lectura inquisitorial de la confesión—no solicitada, espontánea y sin atenuantes—de algo que nadie habría sabido nunca si el poeta mismo, a sus 65 años, no hubiera revelado el abuso que cometió cuando era un joven de 24.

Recién instalado en Wellawatta (enero 1929), una mañana muy temprano había visto pasar a la mujer que limpiaba el retrete: «una estatua oscura que caminara, la mujer más bella que había visto hasta entonces en Ceylán, de la raza tamil, de la casta de los parias». Era tan bella que el poeta no resistió a la tentación de cortejarla y seducirla en los días que siguieron.

Como si se tratara de un animal hurraño, llegado de la jungla, pertenecía a otra existencia, a un mundo separado. La llamé sin resultado. Después alguna vez le dejé en su camino algún regalo, seda o fruta. Ella pasaba sin oír ni mirar. Aquel trayecto miserable había sido convertido por su oscura belleza en la obligatoria ceremonia de una reina indiferente.

Una mañana, decidido a todo, la tomé fuertemente de la muñeca y la miré cara a cara. No había idioma alguno en que pudiera hablarle. Se dejó conducir por mí sin una sonrisa y pronto estuvo desnuda sobre mi cama. Su delgadísima cintura, sus plenas caderas, las desbordantes copas de sus senos, la hacían igual a las milenarias esculturas del sur de la India. El encuentro fue el de un hombre con una estatua. Permaneció todo el tiempo con sus ojos abiertos, impasible. Hacía bien en despreciarme. No se repitió la experiencia.

Fue el relato de un fallido intento de seducción. La exaltación y el elogio de la bella tamil

no tendían a atenuar el abuso sino, al contrario, a reforzar la sinceridad de un arrepentimiento resumido en una sola frase: «Hacía bien en despreciarme». Fórmula autocrítica muy rara en el orgulloso Neruda, reforzada por el propósito de corrección: «No se repitió la experiencia». Ahora bien ¿qué movió al poeta a esta confesión escrita a 40 años del abuso? A mi entender, conociendo a Neruda, creo que la intención central no fue la autodenuncia tardía de un comportamiento inaceptable, sino el rescate verbal de la bella tamil: sacar a esa humilde figura desde el abismo de la inexistencia, de la nada, e instalarla en su escritura como un modo de fundar su memoria. Y como un modo de pedirle perdón.

Tal propósito de fondo está lejos de haber sido comprendido por la mayoría de quienes se han ocupado del episodio en la prensa en Chile: un país donde no me resultan casos de confesión ni de arrepentimiento, ni tanto menos de pedir perdón por parte—sin ir más lejos—de los autores y cómplices de los innumerables abusos del mismo tipo cometidos en los centros de tortura y en los allanamientos, con arrestos de mujeres, durante la dictadura de Pinochet. En Chile abundan quienes miran para otro lado ante aquellas violaciones, todavía impunes, mientras al mismo tiempo excomulgan a Neruda a partir de su confesión. Es muy poco frecuente, en cambio, leer una opinión como la que emitió Claudia Donoso, escritora y artista visual, para una encuesta-top que realizó la revista *The Clinic* (01.10.2012) sobre el episodio de Ceylán:

A Neruda lo considero un hombre de su tiempo, nada más. Lo que veo por su texto es que se le disparó una calentura exótica, muy a lo Rimbaud. No veo ahí una violación porque el tipo corteja a la ceilandesa, o sea no le cae encima como macaco. Y cuando ve que ella *no está ni ahí*, que obedece como la paria que es y que responde como una estatua, Neftalí se siente despreciable y fuera de tiesto. Por lo tanto, no veo ahí una violación sino un gazapo de la sensibilidad, un *guatazo* antropológico.

#### 4

No habría incluido en el libro ningún *pecado* en relación a la mítica figura de Josie Bliss (no veía cómo) si no hubiera conocido los trabajos de algunas académicas especializadas en asuntos del Asia sudoriental, que en diversos momentos se

improvisaron nerudólogas para elaborar piezas de denuncia o acusación contra Neruda referidas al 1928, año de su historia de pasional amor con la «pantera birmana».

En particular me interesó un texto de Roanne Kantor (en *Transmodernity 2*, Spring 2014) cuyo objetivo central era—nada menos—negar la existencia misma de Josie Bliss, negar que alguna vez vivió en Rangoon una mujer con ese nombre. El poeta simplemente habría inventado en su escritura «the Josie myth... calculated to massage Neruda's ego» (el mito de Josie... calculado para masajear el ego de Neruda). Faltarían «archivos» (*archival records*) y otras evidencias que prueben o confirmen «que alguna vez existió de veras alguna Josie».

Aparte los ataques de Huidobro, De Rokha, Ricardo Paseyro y otros que dedicaron mucho tiempo y energías al vano intento de aniquilar a Neruda (incluyendo enteros volúmenes como *El Bacalao* de Leonardo Sanhueza), no faltan académicos en la trayectoria del antinerudismo. Pero la tentativa de Mrs. Kantor (*no hay archivos para Josie Bliss*) agregó a esa cruzada, casi secular, una pieza imprevista y novedosa basada, sin embargo, en un visible déficit de información... y de sensibilidad frente a *Residencia en la tierra*.

El asalto de la académica de la Universidad de Texas (Austin) se concentró sobre “Tango del viudo”, escrito en 1928 y publicado en 1929, que según ella sería el primer poema de Neruda «explícita e inequívocamente relacionado a Josie Bliss». Error. Aunque hoy parezca increíble, la conexión entre “Tango del viudo” y una mujer llamada Josie Bliss fue *explícitamente* revelada—por primera vez—en una de las diez crónicas autobiográficas que solo en 1962 Neruda publicó en la revista *O Cruzeiro Internacional* (en español) de Río de Janeiro. Esto significa que durante 33 años Neruda quiso que el poema fuese leído sin que nadie, exceptuando algunos amigos, pudiera relacionarlo con una mujer llamada Josie Bliss, nunca nombrada en la primera *Residencia* (publicada en 1933); y sin que nadie, tampoco, lo pudiera relacionar con el poema titulado “Josie Bliss”, escrito durante la primera mitad de 1935 (o sea seis años después de haber escrito “Tango del viudo”) y cuyo trasfondo anecdótico quedó totalmente desconocido hasta 1962. No por casualidad Neruda asignó al poema “Josie Bliss” la privilegiada función de cerrar la segunda *Residencia*, o sea la entera obra: las

dos *Residencias* fueron publicadas *juntas*, por primera vez, en 1935.

¿No es extraño, entonces, que Neruda haya creado en 1928 el mito Josie Bliss con el bien calculado propósito de *masajear su ego*, según escribe Kantor, y que sin embargo haya dejado pasar más de treinta años antes de revelar la clave, vale decir el misterio o secreto desencadenante, indispensable para hacer efectivo tan vanidoso propósito?

Además, Kantor ignora que la historia del supuesto mito se constituyó no sólo con “Tango del viudo” sino con otros siete textos de 1928 (ver los “Archivos para Josie Bliss” entre los *Anexos* de mi libro) que el poeta dispuso—ya para la edición 1933 de la primera *Residencia*—en *deliberado desorden cronológico* de la escritura. Desorden destinado precisamente a *ocultar* el secreto nexa entre los ocho textos. ¿Por qué ocultar dicho nexa? Pues porque a Neruda (en oposición a lo que supone Kantor) interesaba que esos poemas fueran leídos exactamente *como poemas* y no *como episodios de una historia erótica que él no tenía ningún interés en contar*.

Su ciego fervor antinerudista jugó a Kantor una fea—por no decir ridícula—pasada cuando sostuvo que la relación de Josie con Pablo «pudo haber sido motivada *no tanto por la pasión sexual* [de la birmana] *cuanto por la persecución de seguridad económica o prestigio*; su performance de celos fue un *cálculo*, no una compulsión». Si hubiera leído con más atención a Schidlowsky (al menos su página 140), la investigadora texana sabría que el cónsul de Chile estuvo cinco meses sin sueldo a mediados de 1928, justamente los meses de la convivencia y de las cartas de Neruda a su amigo chileno González Vera y al argentino Héctor Eandi (agosto-septiembre) que dieron cuenta del entusiasmo del poeta por haber encontrado no solo la forma sino, en particular, el título para su libro en preparación: *Residencia en la tierra*. ¿Y a este mísero cónsul de quinta categoría y sin estipendio seducía Josie Bliss engañosamente, en busca de prestigio y de dinero? Los documentos y los poemas prueban que *la pantera birmana*, locamente enamorada, no sólo ayudó a Pablo a sobrevivir en una situación desesperada, sino también a crecer como poeta.

Desmontar las tesis de Kantor sobre el Gran Fabulador terminó por ser sólo un pretexto para proponer en *Anexos* (ver los “Archivos para Josie

Bliss”) mi propia lectura de la relación Pablo-Josie como una parábola amorosa en sus fases de enamoramiento, convivencia pasional y fuga.

## 5

¡Escribió una oda a Stalin! Pecado mortal, acusa con especial rigor el fariseo, nostálgico de algún dictador criollo. Fariseo que en vano buscaría una “oda a Stalin” en el índice de las *obras completas* de Neruda. Pero veamos lo que el acusado escribió al respecto en sus *memorias*:

Muchos me han creído un convencido estaliniano. Fascistas y reaccionarios me han pintado como un exégeta lírico de Stalin. Nada de esto me irrita en especial. Todas las conclusiones se hacen posibles en una época diabólicamente confusa. [...]

Esta ha sido mi posición: por sobre las tinieblas, desconocidas para mí, de la época estaliniana, surgía ante mis ojos el primer Stalin, un hombre principista y bonachón, sobrio como un anacoreta, defensor titánico de la Revolución rusa. Además, este pequeño hombre de grandes bigotes se agigantó en la guerra: con su nombre en los labios, el Ejército Rojo atacó y pulverizó la fortaleza de los demonios hitlerianos.

Sin embargo, dediqué uno solo de mis poemas a esa poderosa personalidad. Fue con ocasión de su muerte. Lo puede encontrar cualquiera en las ediciones de mis obras completas. La muerte del cíclope del Kremlin tuvo una resonancia cósmica. Se estremeció la selva humana. Mi poema captó la sensación de aquel pánico terrestre.

—*Confieso que he vivido*, Ed. Planeta, Santiago 2017: 370-371.

En efecto, el único poema autónomo que Neruda dedicó a Stalin fue el titulado “En su muerte” de *Las uvas y el viento* (1954, en OC, I, 998-1004). Para ser precisos, sin embargo, una pequeña oda a Stalin (escrita cuando este aún vivía, a comienzos de 1948) fue un fragmento sin título dentro del poema “Que despierte el Leñador”, capítulo IX de *Canto General*, donde Neruda confirma la imagen del *primer Stalin* que recordó en sus memorias:

*En tres habitaciones del viejo Kremlin  
vive un hombre llamado José Stalin.  
Tarde se apaga la luz de su cuarto.*

*El mundo y su patria no le dan reposo.  
Otros héroes han dado a luz una patria,  
él además ayudó a concebir la suya,  
a edificarla,  
a defenderla.*

*Su inmensa patria es, pues, parte de él mismo  
y no puede descansar porque ella no descansa.  
En otro tiempo la nieve y la pólvora  
lo encontraron frente a los viejos bandidos  
que quisieron (como ahora otra vez) revivir  
el knut, y la miseria, la angustia de los esclavos,  
el dormido dolor de millones de pobres.  
Él estuvo contra los que como Wrangel y Denikin  
fueron enviados desde Occidente para «defender la  
Cultura».  
Allí dejaron el pellejo aquellos defensores  
de los verdugos, y en el ancho terreno  
de la URSS, Stalin trabajó noche y día.  
Pero más tarde vinieron en una ola de plomo  
los alemanes cebados por Chamberlain.  
Stalin los enfrentó en todas las vastas fronteras,  
en todos los repliegues, en todos los avances  
y hasta Berlín sus hijos como un huracán de pueblos  
llegaron y llevaron la paz ancha de Rusia.*

Desde la Antigüedad tardía y durante la Edad Media el panegírico de los soberanos se basó, según Curtius, en el tópico *sapientia-fortitudo*: por un lado sabiduría, calma, inteligencia, resolución de dificultades; por otro fuerza, poder, hombría, coraje, destreza militar, visión estratégica. Este panegírico de Stalin asumió instintivamente la tradición secular, pero subordinando el saber y la fuerza a una tarea superior, la *constructio*: «Su inmensa patria es, pues, parte de él mismo, y no puede descansar porque ella no descansa». El elogio de los emperadores de la Antigüedad y de los reyes y señores feudales del Medioevo daba por descontado un territorio o un reino establecido, por dinastía o por conquista. El elogio máximo y fundamental de Stalin, que Neruda subrayó, era el del constructor infatigable de una patria inmensa en desarrollo bajo asedio y amenazas exteriores, en permanente *estado de excepción*. Tal era la proeza central que perseguía ese hombre tranquilo que trabajaba hasta muy tarde en sus tres habitaciones del Kremlin.

Años más tarde, al fallecer Stalin en 1953, Neruda escribió la elegía “En su muerte”, que fue difundida y traducida en todo el mundo, y recogida en el volumen *Las uvas y el viento* (Nascimento 1954). Texto de extensión mayor,

introducido por una invocación personal del poeta: en ella asume la tradición del poema elegíaco mediante una elaboración original del sacudón cósmico provocado por la muerte del Gran Líder:

Camarada Stalin, yo estaba junto al mar en la  
Isla Negra,  
descansando de luchas y de viajes,  
cuando la noticia de tu muerte llegó como un  
golpe de océano.

Sigue la fase central de la elegía, que presenta a Lenin como el héroe que modificó ese mundo degradado («Cambió la tierra, el hombre, la vida. / ... / Nació una patria / que no ha dejado de crecer.») y a Stalin como el sucesor: «Lenin dejó una herencia / de patria libre y ancha. / Stalin la pobló / con escuelas y harina, / imprentas y manzanas.» Esta fase confirma y reitera el tema de la construcción:

*Stalin desde entonces  
fue construyendo...  
Los minerales  
acudieron,  
salieron  
de sus sueños oscuros,  
se levantaron,  
se hicieron rieles, ruedas,  
locomotoras, hilos  
que llevaron las sílabas eléctricas  
por toda la extensión y la distancia.  
Stalin  
construía.*

El fariseo que condena a Neruda por haber escrito en homenaje a Stalin el sobrio panegírico de 1948 y la elegía de 1953, debería al menos escandalizarse frente a las declaraciones de admiración que formularon estadistas, historiadores y otras personalidades de Occidente, ajenos al ambiente comunista, tras la muerte del líder soviético. Así Winston Churchill, que en su tiempo había promovido incluso la intervención militar contra la URSS, durante la Conferencia de Teherán en noviembre de 1943 saludó al colega soviético como «Stalin el Grande», digno heredero de Pedro el Grande, cuya victoria en Stalingrado había puesto a su país en condiciones de derrotar al invasor: *I like that man*, repetirá a menudo a la prensa el ministro inglés.

Por su lado Averell Harriman, embajador estadounidense en Moscú entre 1943 y 1946, no escatimó elogios a Stalin por su talento militar: «Me parecía mejor informado que Roosevelt y más realista que Churchill», era el más capaz del trío de líderes antinazis durante la guerra. En términos incluso enfáticos expresó en 1944 Alcide De Gasperi, dirigente de la Democracia Cristiana y futuro primer ministro de Italia, su admiración hacia los logros sociales de la URSS de Stalin. Sorprendente e inesperada, en fin, fue la necrología que escribió Isaac Deutscher, el famoso biógrafo de Trotski (cito por Domènico Losurdo, *Stalin. Storia e critica di una leggenda nera*, Roma 2008, p. 12):

En el arco de tres decenios, la faz de la Unión Soviética se ha transformado completamente. El núcleo de la acción histórica de Stalin consiste en que encontró una Rusia que trabajaba la tierra con arados de madera y la deja dominando la pila atómica. Elevó la Rusia al nivel de segunda potencia industrial del mundo. Y no se trató solo del puro y simple progreso material y de la organización. Un resultado de tales dimensiones no se habría podido obtener sin la vasta revolución cultural que mandó a escuela a un entero enorme país para impartirle una instrucción extensa.

## 6

No correspondía en mi libro reexaminar el origen y los efectos de las revelaciones de Jruschov durante el XX Congreso del PCUS (febrero de 1956) sobre los crímenes y abusos del régimen estaliniano, ni tampoco las tentativas de rectificar en parte las revelaciones de Jruschov (cuyo informe, por lo demás, incluía no pocas falsedades después señaladas, por ejemplo sobre el comportamiento de Stalin al inicio de la invasión nazi). El efecto devastador de febrero no encontrará equilibrio: «para ponerlo en los términos más sencillos, la revolución de octubre creó el movimiento comunista a nivel mundial, el XX congreso lo destruyó», resumirá el historiador marxista Eric Hobsbawm. Sin embargo, el interminable proceso contra los pecados de Neruda enraza directa o indirectamente en un persistente anticomunismo.

Sobre la reacción del poeta a la crisis provocada por el XX Congreso, recuerda Jorge Edwards que, regresando en 1956 de alguno de sus viajes,

Neruda «bajó de un barco en el puerto de Montevideo y no pudo contestar a las preguntas de la prensa porque estaba absolutamente afónico. Su afonía se prolongó durante semanas, luego desapareció, y reapareció a lo largo de los años que siguieron. Era un curioso mal psicossomático que le quitaba el habla en el momento más oportuno, o más inoportuno, según como se lo mirara. Nunca pensé que esto fuera simple comedia, como pensaron los mal pensados de todas partes, sino el reflejo de una angustia, de un conflicto interno mucho más grave» (*Adiós, poeta...*, 1990, p. 66).

Pero su reacción principal fue el silencio (elocuente como siempre). No declaró haberse sentido engañado o traicionado. Hacia el final de su vida respondió a un periodista francés: «Me equivoqué», nada más. Aunque el shock fue quizás más duro para él que para otros escritores comunistas, siguió militando activamente en su partido hasta que murió el 23 de septiembre 1973, pocos días después de su amigo el presidente Allende.

Hubo cambios, sin embargo, en su cosmovisión política, pero ellos no se manifestaron en su comportamiento cívico sino en su escritura. No cambió de partido sino de poesía. Ni el informe Jruschov ni los tanques soviéticos en Budapest construyeron a Neruda en 1956 a posiciones disidentes, pero sí a la redimensión del optimismo histórico que había impregnado en particular el ciclo inmediatamente anterior de su poesía, desde «Alturas de Macchu Picchu» (1946) hasta *Nuevas odas elementales* (1956).

La prioridad ideológica y militante dejó de gobernar la elaboración de *Estravagario*, *Navegaciones y regresos*, *Cien sonetos de amor*, libros regidos por el amor a Matilde que paradójicamente, según ha detallado Greg Dawes, fue lo que condujo a Neruda hacia la reformulación de la postura política en *Canción de gesta* (1960).

En 1964 festejó su 60° cumpleaños con la edición del *Memorial de Isla Negra*, cuyo

quinto volumen se titulaba *Sonata crítica*, volviendo al término *sonata* que Neruda había usado en las *Residencias* para poemas basados en experiencias dejadas atrás con dolor, como es aquí el caso de «El episodio», extenso poema en el que resumió y clausuró las reflexiones críticas personales que venía elaborando sobre el *episodio* de 1956. La intención del término *episodio* no fue la de disminuir la gravedad de lo sucedido sino

replicar a quienes, sin importarles un rábano el valor ni el destino del movimiento comunista, presionaron por años a Neruda con preguntas y tentaciones para alejarlo de su partido.

El poeta centró su revisión crítica del estalinismo en aquello que había verificado personalmente en sus viajes a la URSS, en lo que había visto sin ver: *el culto a la personalidad* bajo la forma de las estatuas y efigies innumerables, y sólo de modo genérico aludió a los crímenes, ejecuciones, purgas y demás formas de opresión. Pero sospecho que esa atención a las estatuas, al culto a la personalidad en Stalin, fue también, paralelamente, una secreta vía de autocrítica respecto a las figuras estatuarías con que su poesía representó el propio desarrollo hasta 1956: el Yo Soy de *Canto general*, el Capitán de los versos, el Hombre Invisible de las odas elementales, y otras derivadas, que tarde o temprano habrían llevado a Neruda a un callejón ciego, a una suerte de inmovilidad de estatua. Esas figuras desaparecieron bruscamente y para siempre, sin explicación del autor, a partir de *Estravagario*.

En el centro de “El episodio” hay un fragmento titulado «El dolor» sobre cómo se desnaturalizó el rol del líder, y otro titulado «Nosotros callábamos», donde el poeta reconoció que los comunistas guardaron silencio ante los indicios y denuncias sobre lo que sucedía en la URSS bajo Stalin, hasta que la verdad impuso la rectificación. Después de esto, Neruda clausuró sus años de reflexión sobre *el episodio* con dos solemnes e inequívocas reafirmaciones: una militante, la otra personal. La primera se llamó «Los comunistas» y usó un plural colectivo:

*Los que pusimos el alma en la piedra,  
en el hierro, en la dura disciplina,  
allí vivimos sólo por amor  
y ya se sabe que nos desangramos  
cuando la estrella fue tergiuersada  
por la luna sombría del eclipse.*

*Ahora veréis qué somos y pensamos.  
Ahora veréis qué somos y seremos.*

La reafirmación personal de 1964—válida de hecho hasta su muerte—fue la respuesta definitiva a sus abiertos y a sus solapados enemigos: «Todos ellos quisieron que bajara / de la altura mi abeja y mi bandera / y que siguiendo el signo del crepúsculo / declarara mi error y recibiera /

la condecoración del renegado»:

*Así el poeta escogió su camino  
con el hermano suyo que apaleaban:  
con el que se metía bajo tierra  
y después de pelearse con la piedra  
resucitaba sólo para el sueño.*

*Y también escogió la patria oscura,  
la madre de frejoles y soldados,  
de callejones negros en la lluvia  
y trabajos pesados y nocturnos.*

*Por eso no me esperen de regreso*

*No soy de los que vuelven de la luz.*

## 7

A fines de 1971 Neruda adquirió en Normandía, con los dineros del Premio Nobel de Literatura, una casona que había sido una dependencia—quizás una caballeriza—de un antiguo castillo. En el parlamento chileno un senador de derechas gritó al escándalo: miren ustedes al Vate: se dice comunista, pero sin el menor tapujo se compra un castillo en Francia, como un acaudalado burgués. Neruda respondió: si el senador se siente con derecho a comprar un castillo, ¿por qué no puedo hacerlo yo con mi dinero bien ganado? Nosotros los comunistas no luchamos para que los obreros puedan solo comprar chozas o tugurios, sino incluso mansiones como las del honorable senador, y hasta un castillo si le da la gana y el bolsillo.

El lunes 30 de junio de 1969, ante las cámaras del Canal 9 (Universidad de Chile), Pablo Neruda, poeta y candidato a la Presidencia de la República, había sido entrevistado por cuatro conocidos periodistas de aquella época, de diversos colores políticos: Julio Lanzarotti, Augusto Olivares, Emilio Filippi y Carlos Jorquera. La última pregunta fue de Filippi:

Emilio FILIPPI: Algunos jóvenes de izquierda lo acusan a usted de ser un burgués, de vivir muy cómodamente y de ver pasar la revolución solamente con ojos de poeta. ¿Qué piensa usted acerca de tales cargos?

Pablo NERUDA: Me han hecho tantos cargos en mi vida que uno más no me inquieta mucho. Yo tengo una posición política, pertenezco a un

partido, y vivo intensamente cada campaña política que mi partido libra en el país. Durante la última campaña electoral yo recorrí desde San Felipe hasta el Aysén hablando en los caminos, en los mercados, en las plazas y en las escuelas. ¿Esto lo hace un poeta burgués? ¿Es esto quedarse cómodamente sentado viendo cómo pasa la revolución? Ésos que me acusan, vamos comparando, ¿qué hacen ellos y que hago yo? ¿Acaso no estoy entregando de una manera consciente todo mi esfuerzo, y mi vida, y gran parte de mi obra a la causa de las transformaciones políticas y sociales de mi país?

En cuanto a mi sentimiento de militancia, ¿es que no comprenden ustedes que un poeta comprometido como yo ha debido enfrentar muchos intentos de seducción y de corrupción por los del otro bando? ¿Y dónde están mis claudicaciones? Entendámonos entonces. Es muy fácil, sobre todo para los jóvenes, decir que somos viejos, que nos aburguesamos. Pues bien, yo los pondría a hacer todo lo que yo he hecho y lo que sigo haciendo, en el terreno literario y en el político. Yo tengo 65 años. Si me pueden mostrar el ejemplo de otro poeta que a mi edad esté haciendo lo que hago yo, ¡adelante, por favor!



# Smith

## Soñé con un largo tren de migrantes

**Patti Smith** en conversación  
con **Rodrigo Rojas**

Patti Smith no es una leyenda, sino que varias tejidas en una sola mujer. Fue una niña criada en un hogar rural de Nueva Jersey por una madre Testigo de Jehová. Siguió obedientemente esa enseñanza hasta los doce, cuando su padre agnóstico le dio permiso para escoger su propia religión. Hizo justamente eso, escogió su propia y única religión sin otra iglesia más que ella misma. Si bien no se siente atada a un dogma dice que no ha parado de rezar ni de invocar a Jesús cada vez que lo necesita.

Trabajó en una fábrica en Filadelfia, quedó cesante cuando el astillero cerró y arrastró a esa fábrica a la quiebra. Decidió entonces viajar a Nueva York a buscar trabajo. Lo encuentra en una librería. Robert Maplethorpe trabajaba en la misma cadena de librerías, solo que en otro local. Él entró a su tienda y compró el collar persa que ella deseaba, le hizo jurar que no se lo regalaría a ninguna otra, solo a ella. Así empezó todo entre ellos.

Es la escolar que a los doce va de paseo al museo de arte y queda cruzada por unos Picasso

y por Modigliani, sobretodo Modigliani. En el trabajo de este pintor ve la figura flaca y alta y el cuello largo que le costaba tanto aceptar en su propia imagen. Decide entonces ser artista.

Es la lectora precoz que descubre a Rimbaud a los catorce. No hay mejor edad para descubrir al poeta adolescente como cuando también se es adolescente, solo entonces se puede entender eso del poeta mitad fuego mitad vidente. Patti Smith vio la foto de Rimbaud y lo amó, en parte por la potencia enigmática de sus poemas como también porque tenía la pinta de Bob Dylan.

Lenny Kaye toca su guitarra y al frente recita sus poemas Patti Smith. «Lenny ¿puedes hacer un choque de autos con tu guitarra?», le pregunta, y poco tiempo después pasó de sus poemas a canciones y al álbum *Horses* que es un hito para el punk y décadas después salpica hacia el grunge. Pero esa Patti Smith es la misma niña enferma que en cama por meses solo se calmaba escuchando la ópera. Su madre, una mesera, sacrificó el dinero destinado a alimentar la familia por varios días para comprarle los discos de ópera que, según esperaba su madre, mantendrían fortalecido el espíritu de supervivencia a su hija enferma.

Patti Smith es autora de tres memorias. *Just Kids* (Eramos unos chicos), *M Train* (El tren M) y *The Year of the Monkey* (El año del mono). No hay reseña que no destaque su prosa fluida y elegante.

En ella también hay una obsesiva cazadora de pequeños objetos cotidianos con su Polaroid. Desde las pantuflas del Papa, un traje de Josep Beuys y una serie de camas y camas y camas porque en todas sus vidas las camas han sido un motivo al que regresa en el canto, la escritura y la fotografía. En ellas soñamos, somos vulnerables, morimos en ellas, amamos y nos reproducimos, las camas.

No es una leyenda, sino un tejido de varias vidas en un solo mito. La chica del sur de Jersey, la niña de campo que también es intelectual pública, sino que lo diga George Bush después de la invasión a Iraq. Es la niña de campo que busca pastorear nuevas audiencias hacia la lectura, y a la vez una mente inquieta que no teme enhebrar el rock con la erudición, pasando de un homenaje a Amy Winehouse, una canción de cumpleaños a Johnny Deep a una canción sobre Bulgakov o sobre Nikolai Gogol, todo en el mismo álbum.

**Rodrigo Rojas:** Hay tantos temas que tocar. Si vamos a hablar de tu vida quizás podríamos comenzar conversando desde el presente hacia al pasado. Me gustaría saber si estás trabajando en algún proyecto creativo.

**Patti Smith:** Hola a todos, estoy muy feliz de estar en Chile. Siempre estoy trabajando en algo, de hecho estoy desarrollando dos o tres cosas. Avanzo en un disco de poesía improvisada con *Soundwalk collective*, con temáticas como Medea. Es muy interesante la poesía improvisada; estoy escribiendo otro libro de ficción centrado en el medio ambiente y el cambio climático; y estoy escribiendo un libro, que es una suerte de compañero de *Just Kids*, otro libro sobre la creatividad musical, quizás más largo, es un libro parecido a *Just Kids* pero diferente, así que en eso estoy ahora.

**RR:** No es la primera vez que desarrollas proyectos creativos en varios campos en forma paralela, ¿hay alguna expresión artística que encuentres especialmente desafiante?

**PS:** Yo creo que escribir poesía es la más desafiante de todas las artes y también la escritura de canciones es igual de desafiante, pero la única cosa consistente que he hecho en mi vida desde que era una niña es escribir. Básicamente me pienso como una escritora.

**RR:** ¿Encuentras particularmente desafiante la poesía? te pregunto porque sé que en la audiencia hay varios poetas.

**PS:** Bueno, pienso que la vocación poética es una de las más sagradas en las artes, pero también a la que más le cuesta encontrar una audiencia que pueda dar algún tipo de reconocimiento, muchos grandes poetas vivieron en la pobreza, es a su vez la más sacrificada de las artes.

**RR:** Ha cambiado tu escritura a través de los grandes eventos de tu vida, por ejemplo, la muerte de los seres queridos, convertirte en madre, ¿esos eventos han cambiado tu escritura?

**PS:** Bueno, no sé si la han cambiado pero sí la han hecho evolucionar, es más acerca del proceso. Cuando dejé la vida pública para casarme y tener niños, trabajaba todos los días, de hecho, debo haber trabajado más, porque apenas tenía un par de horas de libertad en las que no estaba encargándome de mi familia, así que esas 3 horas que trabajaba diligentemente cada día eran, lo que Roberto Bolaño llamaba la práctica diaria, realmente la desarrollé en esos días y en verdad pienso que una de las cosas hermosas del

envejecimiento de los procesos es que si te mantienes saludable, evolucionas, te haces mejor, así que puedo decir que mi facilidad como escritora ha madurado.

**RR:** Acabas de mencionar a tu familia, tus hijos, no puedo evitar recordar varias entrevistas en las que cuentas cómo en una visita a un museo te diste cuenta que querías ser artista, creo que tenías 12 años.

**PS:** Bueno, nunca pensé sobre las artes performativas excepto cuando tenía siete u ocho años y soñaba con ser cantante de ópera, quería cantar Puccini pero no tenía ningún talento. Era solo un sueño, nunca, aparte de ese momento, pensé en las artes performativas. Cuando era joven leí *Mujercitas*, ahí la heroína llamada Joe era muy parecida a mí, bastante ahombada muy libre y era escritora, entonces yo decidí ser escritora. Después cuando tenía como once y vi por primera vez el arte en persona, vi a Picasso y quedé conmovida, quería ser artista pero para mí ser un artista involucraba muchas cosas, ya fueran fotografía, escultura, pintura pero nunca pensé en ser una intérprete. Comencé a presentarme con Lenny Kage, recitar poesía con un poco de música, pero en la interpretación de poesía era tan inagotable y energética que podía ponerme un poco aburrída, así que evolucionó de la lectura e improvisación de poesía a tocar tres acordes, acordes de rock, tener un pequeño piano y orgánicamente pasamos a ser a una banda de rock & roll, pero nunca fue planeado, nunca soñé con eso. Mi otro sueño era ver el mundo y gracias a ser parte de una banda de rock & roll he visto el mundo.

**RR:** Eso es genial, ahora puedo verte.

**PS:** Y yo puedo verte.

**RR:** Puedo imaginarte como una niña queriendo cantar Puccini.

**PS:** Era muy flaca, alta, flaca y con trenzas, con mi pelo así (trenzando su pelo) iba a cantar Puccini (imitando la voz de ópera) y mi madre me decía mmm... quizás podrías pensar en otro trabajo.

**RR:** ¿Hubo un tiempo en que estuviste enferma en cama y tu madre te compró unos caros discos de ópera, no es así?

**PS:** Bueno, mi familia era bastante pobre y yo muy enfermiza, tuve tuberculosis y me curé, después neumonía y luego la fiebre escarlata. Cada vez el doctor decía, ella no lo logrará, pero yo le respondía (levantando el pulgar) pff... no

hay problema. Pero después tuve influenza y no mejoraba.

**RR:** ¿la española?

**PS:** no era la española sino la gripe asiática que mató a muchos niños, mi madre estaba tan desesperada porque no podía mejorar y sabía que yo amaba a Puccini, así que tomó el dinero de la comida de una semana y compró una caja con los discos y el libreto de *Madame Butterfly* y me la trajo, la puso en la cama y me dijo que no podría escucharlos hasta que me mejorara. Así que solo me quedé ahí, tendida con los discos, usando todo mi poder interior para mejorar y lo hice, pero creo que mi familia pasó un poco de hambre esa semana.

**RR:** es una buena mezcla, pareces alguien tan rebelde como inclinada al arte clásico, ambas pulsiones al mismo tiempo y sin contradicciones.

**PS:** bueno me gusta ser libre, a veces la gente dirá: eres una punk rocker y ya sabes, a ti te gusta la ópera; o tienes una canción popular, yo solo digo oye jódete, porque para mí el punk rock es libertad, no tiene ninguna regla, así como la religión, como todo, me gusta vivir libre, obviamente tenemos ciertas reglas con las que tenemos que vivir, sobrevivir, el orden social, pero cuando se trata del arte, me gusta ser libre, no me gusta que me llamen artista mujer, o artista punk, soy una trabajadora, hago mi trabajo y no me gustan las etiquetas y no voy a disculparme por alguna cosa.

**RR:** ahí hay una enseñanza para nosotros. Hablábamos sobre tu visita al museo siendo una niña pequeña, de la ópera, pero también podemos leer sobre tu estadía en el Hotel Chelsea en Nueva York, hemos disfrutado de tus aventuras con Robert Mapplethorpe y tus otros amigos como Gregory Corso, Ginsberg o Burroughs, siempre me he preguntado ¿qué aspecto de estas experiencias ha tenido un efecto más profundo en tu educación como artista?

**PS:** bueno, fui muy afortunada de estar en el Hotel Chelsea en ese tiempo, fui con Robert en 1969 e hicimos varios hermosos amigos, que fueron mis maestros y luego mis amigos.

Cuando lo conocí tenía un apetito, pero de verdad no creía en mí como artista. Robert en cambio creía en sí mismo completamente. Tanto así, que fue capaz de instalar en mí una confianza que no se iría jamás, en cuanto siento mi confianza escapar, escucho a Robert en mi oreja, él nunca me dejó perder perder

mi confianza; y de William Burroughs recibí una hermosa enseñanza, siendo bastante joven le pregunté si tenía algún consejo para mí y él me dijo: mantén tu nombre limpio o (imitando su voz ronca y estirando las palabras) maaaanteeeen tu noooombreeee liiiimpioooo, no te avergüences de tus creencias y haz tu trabajo lo mejor posible para la obra. Hay ciertos compromisos que se toman en la vida, algunos son positivos porque promueven una mejor comunicación o la unidad, pero los compromisos con la misma obra, él dijo «no lo hagas», porque podrías arrepentirte, así que he tratado lo mejor que he podido de mantener mi nombre limpio; y de Allen Ginsberg, él me enseñó la importancia de ser un activista tanto como de ser artista, y porque ser activista no es un rol especialmente importante para los artistas, pero todos los seres humanos debiéramos ser activistas, un activista de cualquiera que sea lo que se quiera proteger, el medio ambiente, tus niños, justicia social, es un derecho humano y una responsabilidad humana. Así que tengo que decir que es muy triste para mí que estos tres hombres que he mencionado estén muertos pero en mí siguen vivos, pienso en ellos casi a diario, de hecho Lenny y yo estuvimos esta mañana buscando unas fotos más con William, están siempre conmigo y las cosas que me enseñaron nunca se han ido, quiero decir que cuando aprendemos cosas hermosas o cosas importantes no las aprendemos a no ser que podamos vivirlas, así es que si recibimos enseñanzas que podrían ser de importancia vital es necesario que podamos vivir de acuerdo a ellas.

**RR:** genial, estaba pensando en el libro *Just Kids*, y sabes, una de las críticas más evidentes quizás la más repetida dice: ella solo está citando nombres, pero quizás lo que haces es describir un grupo de gente donde no todos eran realmente famosos.

**PS:** No... la cultura era diferente en los 60's y 70's, toda la gente de la que hablo en mi libro eran mis amigos, Sam Shepard y Allen Ginsberg y Burroughs y Robert, obviamente alguien como Janis Joplin era muy conocida pero todos vivíamos en el Chelsea, todos juntos sabes, como hippies en contra de la guerra de Vietnam, todos a favor de los derechos civiles, y la cultura de las celebridades no estaba alrededor del Rock & Roll, porque la gente de los 60's, los artistas, parecían marginales, antigobierno, éramos parecidos y bueno, no teníamos celulares, selfies, ni

tarjetas de crédito sino rockeros y gente pidiendo autógrafos. Simplemente vivíamos juntos en comunidad, así que la gente tiene que entender la cultura y el contexto de la época que el libro describe. Robert no era conocido, yo trabajaba en una librería, la gente aún estaba aprendiendo y luchando. Todo lo que puedo decir cuando la gente me dice eso, es, ok si está mal citar los nombres de tus propios amigos y de tus seres queridos, bueno, qué puedo decir, eran mis amigos. Nunca hablé de nadie famoso en el libro excepto como amigo.

**RR:** acabas de mencionar a Sam Shepard, ¿no es él una figura clave en tus últimas memorias, *The year of the monkey*?

**PS:** bueno sí, el último libro *M Train* está dedicado a Sam y él es el escritor que aparece en el libro, pero más bien como un personaje de ficción, sin embargo en *The Year of the Monkey* describo cómo Sam desarrolla ELA, una enfermedad degenerativa neuromuscular, así que pasé mucho tiempo con él los últimos dos años de su vida, a través de varios estados críticos de su enfermedad. Eso le permitió tomar conciencia de sus propios libros. Sam es una persona real en ese libro y después de terminarlo, tristemente, murió, pero está muy presente, su valentía, su estoicismo y su deseo de seguir trabajando. Es cierto, todos somos trabajadores, todos mis amigos son trabajadores, eso es lo que me gusta hacer, me gusta trabajar y Sam, incluso en el peor momento de su aflicción, estaba trabajando.

**RR:** ¿podrías leernos un pasaje del libro?

**PS:** claro, puedo leer, hay varios pasajes que podría leer pero quiero leer mi pasaje favorito, es un pasaje que escribí el día de la investidura presidencial, cuando ese hombre se hizo presidente de Estados Unidos, sí, ni siquiera puedo decir su nombre, pero bueno, esto escribí esa noche, es un un tipo diferente de pasaje que el resto del libro, pero tiene quizás la parte más emocional...

«Soñé con un largo tren de migrantes cruzando la tierra de un extremo a otro, muy lejos de las ruinas de lo que alguna vez fue su hogar. Caminaron a través de desiertos y áridas planicies, estrangulando humedales con algas de gruesos troncos incomibles, más brillantes que el cielo persa, que se enredaban en sus tobillos. Caminaron arrastrando sus estandartes, vestidos con telas de lamentos, buscando la mano extendida de la humanidad, un refugio que nunca les fue

ofrecido. Caminaron por donde la riqueza fue encerrada en obras de maestría arquitectónica, inmensos peñascos cubriendo chozas modernas ingeniosamente oscurecidas por la densa vegetación autóctona. Adentro el aire era seco, sin embargo todas las puertas y ventanas estaban herméticamente cerradas como si anticiparan lo que vendría. Y soñé que todas sus dificultades eran vistas globalmente en pantallas, tablets personales y relojes pulsera con retorno, sintonizados al espectáculo montado como un reality. Miran desapasionadamente a los que caminan apesadumbrados por una tierra despiadada, la esperanza desangrándose hacia la desesperación. Pero todos suspiran ante el florecimiento de las artes. Músicos, que desde sus letargos componen hipnóticas obras de sufrimientos sinfónicos. Esculturas levantándose como si se erigieran desde un suelo ya trabajado. Bailarines musculosos representan los tormentos de los exiliados, cruzando veloces las extensiones de grandes escenarios como una forma de superar la futilidad de las nomadías. Todos observaban atentamente, mientras el mundo en su predecible frivolidad seguía girando. Y soñé que el mono saltaba alrededor de bola de espejos de la confusión e irrumpía en una danza. Y en mi sueño llovía torrencialmente como si el corazón lo hubiese quebrado la venganza, aunque sin tomar conciencia del clima, salí caminando hasta Times Square sin impermeable. La gente se reunía ante una colosal pantalla para ver la investidura presidencial y un muchacho, el mismo que alertaba al pueblo que el emperador no llevaba ropa, gritó: Miren ¡ha regresado! ¡lo dejaron salir de la bolsa! Las festividades siguieron con su cuota de nuevas reconstituciones de escena de los juicios a los migrantes. Barcas de madera con un filo de oro yacían botadas como compasivas alambradas que punzaban sus pies. Los espectadores estrujaron sus manos con furia compasiva, sin embargo esto no era nada para aquellos que caminaron la tierra, los asesinos de la circunferencia, trazando palabras en arena levantada por el viento. Retrátanos si debes, pero aún somos las espinas vivientes, los perforados y punzantes. Luego desperté y todo lo hecho ya estaba hecho. La cadena humana en movimiento con las voces repicando en el aire como una nube de voraces insectos. A la verdad uno no la puede aproximar, ni sumar o restar, pues no hay en la tierra como el verdadero

pastor, mientras que en el cielo nada se parece al sufrimiento de la vida real».

**RR:** Somos afortunados de escucharte leer, honestamente.

**PS:** gracias, quiero contarles que me llevó a escribir esto, es cuando en tiempos de sufrimiento la gente desea que los artistas muestren el sufrimiento y hablen de él a través de sus obras, en su música, en su arte y eso es muy hermoso, pero en estos tiempos donde hay tanto sufrimiento globalmente, el arte no es suficiente. La gente, los estudiantes, la juventud, son los que van a generar el cambio, dios bendiga nuestros artistas, pero en realidad -y siendo yo misma una artista- me doy cuenta quienes harán los cambios son nuestras jóvenes niñas como Greta Thunberg, todos los millones marchando por el cambio climático, así como los estudiantes de este país, como la gente que se levanta, de alguna forma debemos unirnos. Mi sueño es que cada estudiante en el mundo unificado, no solo de un país, sino de todos los países del mundo digan: ya es suficiente, queremos salvar nuestro planeta, queremos salvar el medio ambiente, queremos justicia social, globalmente, para todas las personas.

[el público irrumpe en un sonoro aplauso]

**RR:** tú lo dijiste, «somos las espinas vivientes, los perforados y punzantes», eso es hermoso, y no puedo creer que sea prosa. Escuchándote pude oír los quiebres de versos, la respiración del ritmo, la aliteración, no puedo creer que no sea poesía.

**PS:** bueno, tiene elementos poéticos pero sabes, a veces pienso en la carrera del escritor, cuando es joven escribe una poesía exquisita pero cuando se hace viejo la poesía que produce se acerca a un quehacer más cotidiano. Pero mira a Roberto Bolaño, a veces cuando estoy leyendo *2666*, que lo he leído como cuatro veces, siguiendo con lo que acabas de comentar, pareciera que estoy leyendo poesía. Pero el poeta es siempre un poeta, no importa lo que esté haciendo.

**RR:** te presenté no como una leyenda sino como muchas leyendas tejidas en una mujer, pero creo que me equivoqué, debiera haber dicho que eres una poeta que ha encontrado muchos caminos para su poesía, en canciones, actuaciones, en las memorias, fotografías, ¿piensas que es una descripción más precisa presentarte como una

poeta, si recapitulas y enfrentas desde la poesía cada proyecto creativo que desarrollas?

**PS:** la vocación del poeta es tan sagrada que siento que solo dios puede decirte si eres un poeta, así que me gusta decir que soy una trabajadora, eso es lo que hago, mi trabajo.

**RR:** y no los dejes decir que escribir poesía es nada, es un trabajo duro.

Hay un período de tu vida en el que tuviste que enfrentar la muerte de muchos seres queridos en un corto lapso de tiempo ¿la muerte acaso te forzó a escribir memorias?

**PS:** de hecho fue la vida la que me empujó a hacerlo, porque jamás hubiera escrito *Just kids* excepto porque Robert me lo pidió el último día de su vida. Robert Mapplethorpe me pidió que la escribiera, yo nunca había escrito una memoria, escribía cuentos de hadas o historias y poesía, pero el día antes de morir me pidió que escribiera nuestra historia porque solo yo lo conocía cuando éramos jóvenes. Éramos pobres, no conocíamos a nadie y nadie nos conocía a nosotros, vi la evolución de su trabajo, fui muy privilegiada de ver su evolución como artista y también con su propia naturaleza, cómo tuvo que luchar con su naturaleza interior y finalmente cómo floreció. Así empecé a escribir memorias, realmente a través de Robert, pero siempre quise escribir más autobiográficamente que ficción, como Jean Genet. Él es mi favorito, es semi autobiográfico, pero también tiene que ver con visiones, sueños y sueños en vigilia y también con personajes ficcionales. *The year of the monkey* es cercano al *Diario del ladrón*, que para mi es un modelo de la escritura que quiero lograr. Genet, un poeta que en el *Diario del ladrón* reúne fantasías sexuales, su juventud, la evolución, poesía, esperanza del futuro, todo en un solo libro y ese es el tipo de libro que me gusta escribir.

En el libro *The year of the monkey* el pobre lector solo tiene sueños por los que preocuparse, pero hay sueños en vigilia y sueños dormidos, personajes ficcionales y, por supuesto, la dura realidad, pero así es como es la vida. Voy por la vida soñando despierta todo el tiempo y al mismo tiempo atravesando la vida real. Para mi no hay una realidad particular, sino realidades paralelas, incluso sin drogas.

**RR:** En *Banga* tu disco del 2012 haces referencia a Bulgakov, Gogol, Piero Della Francesca, ¿cómo lo haces para lidiar con el hecho de ser tan letrada y no sonar pomposa?

**PS:** así es cómo funciona, cuando piensas en mi segundo álbum del 76, *Radio Etiopía* estoy hablando de la Etiopía de los últimos años de Arthur Rimbaud y de la obra de Constantin Brancusi, de todo en una sola improvisación, así que es mi mente la que encuentra correspondencias y así también es como vivo. Siempre estoy leyendo, siempre traigo un libro conmigo y quiero compartir con otras personas las cosas que he aprendido. Para mi es parte de la belleza del trabajo, no solo de poder presentar mis propias ideas y mis propios pensamientos, sino también impresiones de todo el canon, el gran canon del arte y la literatura y la música que somos privilegiados de tener.

**RR:** bueno tienes la virtud de poder tomar esa alta cultura y hacer que parezca accesible a todos.

**PS:** porque lo es, quiero decir, yo fui una estudiante pobre, estudié luego pedagogía pero abandoné después de un par de años. No tuve la constancia, pero siempre leí desde muy niña. Todos tenemos impulsos creativos y respondemos a diferentes cosas. Yo tenía 11 años cuando me enamoré de Picasso, 15 o 16 cuando me enamoré de los Rolling Stones, es la misma niña. Pienso que cuando los artistas crean, no lo hacen para una elite de personas, es decir, piensa en los tiempos de Beethoven, de la ópera, o de Mozart, la gente estaba loca, llegaban con comida a una ópera de Mozart, trayendo sandwiches y arrojando botellas, como locos en un concierto de rock. Beethoven tenía conciertos que duraban 12 horas, la gente traía almohadas y cobertores y quizás prenderían un fuego y cocinarían, la cultura es para todos.

**RR:** como lectora has explorado fuera del idioma inglés alcanzando un amplio repertorio de autores más allá de Estados Unidos, eres una entusiasta lectora de Bolaño por ejemplo, pero ahora nos sorprendiste al comentar *Space Invaders* de Nona Fernández.

**PS:** ¡es impresionante! estuve firmando *The year of the monkey* en una librería en Nueva York y después, mirando los anaqueles a mi alrededor buscando algo que leer y vi este pequeño libro, *Space Invaders* de Nona Fernández, y pensé ¡wow qué título tan cool! no la conocía, no sabía nada de ella.

**RR:** es muy probable que ella pueda estar aquí en el público que nos escucha

**PS:** wow ¿aquí? Oh, por dios, que venga

[el público comienza a buscar a Nona Fernández; en menos de un minuto las seiscientas personas en la audiencia apuntan en su dirección]

**RR:** es ella, hola Nona

**PS:** ven, ven sube por favor, quiero saludarte

[sube al escenario y se saludan con un abrazo]

**RR:** esto no estaba planeado, genial

**PS:** así que compré este libro, es realmente una joya, en verdad, casi me hace llorar, es hermoso y la traductora Natasha Wimmer, también traductora de Bolaño, es una mujer hermosa, y me enamoré tanto de este libro que volví a la librería y compré como 5 copias y las regalé, le di una a Lenny Kaye y en el avión Lenny la estaba leyendo y estaba totalmente capturado. Gracias por escribirlo y tenemos que tener todos tus libros traducidos para que pueda leerlos. Esto fue muy emocionante.

**RR:** no es tan común que los anglo-parlantes se tomen el tiempo para buscar libros fuera de su lengua y que compartan con tu mismo entusiasmo su experiencia de lectura.

**PS:** bueno casi todos los libros que leo son traducciones, de hecho pienso que es parte de mi estilo de escritura, porque no escribo como muchos escritores norteamericanos, realmente escribo como si estuviera traduciendo de otra lengua, no puedo explicarlo, pero es básicamente porque leo en su mayoría libros traducidos.

**RR:** tu musicalidad, pareciera que la lengua original de la cual traduces es tu propio cuerpo, eso es lo que escuchamos.

**PS:** gracias, también escribo para la gente, quiero decir, cuando estoy escribiendo poesía, admito que algunos de mis poemas son bastante difíciles de traducir y a veces difíciles de decodificar, pero cuando estoy escribiendo mis libros quiero, específicamente en *The year of the monkey* es una invitación a las personas a compartir conmigo, sentarse en un café, comer lo que estoy comiendo, porotos negros, tomando café negro y relatando una aventura. Quiero que el lector esté conmigo y esa es otra cosa que Genet hizo en el *Diario del ladrón*, le habla al lector y esas son a menudo las cosas que me gustan de los libros, quizás tenga que ver con eso, por otra parte, no tengo un gran vocabulario.

**RR:** realmente desearía que tu afición por la literatura traducida fuese compartida por muchos más lectores de Estados Unidos.

**PS:** bueno, un par de periódicos ingleses me estaban llamando desde Londres para preguntar por mi libro favorito del año, así que les dije *Space Invaders*, quiero que la gente aprenda, en mi Instagram pongo todos los libros que leo. Escribí una reseña sobre César Aira para el *New York Times*, soy una gran fanática suya, quiero que la gente lea estos libros así que hago lo mejor que puedo para compartirlos.

**RR:** antes hablaste de ser activista y más de una vez has tomado una postura política, ¿alguna vez has prestado tu voz a alguna causa que haya resultado ser un error?

**PS:** no lo creo, porque pienso mucho las cosas, me piden hacer obras benéficas para la gente y lo hago de distintas maneras, a veces agresivamente, a veces financieramente, a veces marchando, pero trato de elegir mis causas tan sabiamente como puedo, porque todo lo que se hace es una extensión de tus creencias, así que no puedo arrepentirme de nada de lo que creo.

**RR:** has tomado varios riesgos.

**PS:** bueno, es parte de la belleza de la vida, sería aburrido no tener que tomar ningún riesgo.

**RR:** por supuesto, recuerdo algunos años atrás estabas en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes a Nicanor Parra, diste un pequeño concierto y pudiste conocer al poeta Raúl Zurita.

**PS:** sí, estuve ahí con Ignacio Echevarría, él me introdujo a la obra de Parra, estuve muy contenta de participar en la ceremonia, canté una pequeña canción, de hecho, Lenny y yo vamos a tocar hoy esa misma pequeña canción que hicimos para Parra esa vez.

**RR:** Raúl Zurita quería estar aquí pero acaba de someterse a una cirugía a corazón abierto.

**PS:** se mejorará, él es un corazón fuerte.

**RR:** hablando de corazón abierto, te dejó un regalo, es un manuscrito de su poema *Cordilleras*, es para ti.

[recibe el regalo y se lo lleva a la cara, le da un beso]

Sabemos que has estado siguiendo las noticias contingentes de Chile, tal como nosotros hemos seguido el juicio político a ese hombre que preferes que no mencione.

**PS:** gracias

**RR:** ¿Encuentras en estos tiempos inspiración para tu escritura y tu música o es un período en que te paralizas?

**PS:** No, primero que todo hice el compromiso de que sin importar qué pasara en el mundo tengo el derecho de experimentar la felicidad. Perdí a mi marido, a mi hermano, a Robert, a mi pianista y a mis padres en un período muy corto de tiempo, pero mis hijos seguían ahí, aún tenía mi trabajo, tenía tanto entusiasmo por las posibilidades, por eso no voy a dejar que lo que esté pasando alrededor dicte quien soy y dicte la razón por lo que me levanto cada día. No lo voy a hacer, a veces es una batalla, cuando veo lo que está haciendo la administración de mi país con nuestro medio ambiente, lo que están haciendo la clase empresarial, lo que están haciendo con las relaciones con otros países. Nuestro presidente apoya a dictadores, apoya a abusadores, hombres como él. Es una cosa terrible levantarse cada día. Pero esa no soy yo y no haré como si no pasa nada o tampoco me botaré como una desvalida si no puedo cambiar lo que están haciendo. Puedo irradiar tanta fuerza como sea posible y ayudar a otros y ahora mismo, todos estamos en un lugar parecido. Estuve recién en Brasil, miren lo que está pasando ahí, el presidente que tienen, miren lo que está pasando con la selva, miren lo que está pasando por culpa de la codicia por el petróleo y el oro, miren lo que está pasando con nuestros indígenas y lo que les está pasando a los amigos palestinos. Alrededor de todo el mundo, como con nuestros hermanos y hermanas turcas, porque tenemos personas en los poderes gubernamentales con falta de empatía, falta de conciencia por el medio ambiente, y nosotros como personas globalizadas tenemos que manifestarnos porque se está volviendo cada vez peor. En toda mi vida nunca vi el mundo en un peor lugar, yo nací justo después de la Segunda Guerra Mundial, una de las peores épocas del mundo, después de que tiraran las bombas de Hiroshima y Nagasaki y nací, esperanzadamente nací en un nuevo mundo donde la gente iba a aprender de sus errores, pero ahora estamos en la peor época. Eso no significa que tengamos que sentirnos desvalidos, porque somos humanos y somos libres y tenemos mentes libres y tenemos que mantenernos saludables y fuertes y estar preparados para levantarnos cuando el sombrero caiga de la cabeza, así que dios bendiga a todos los estudiantes y dios bendiga a todas las

personas que han sido heridas.

**RR:** me temo que el sombrero ya cayó, así que Patti, ¿crees que puedes tocarnos una canción?

**PS:** Oh, claro. Quiero tocar una canción dedicada al espíritu de la gente, está dedicada a todos ustedes. No lo olviden, usen su voz.

---

Traducción Jimena Cruz



# Pizarro

## **El descubridor de Pessoa.**

Presentación de  
Adán Méndez.

Se sigue diciendo que Pessoa vivió y murió prácticamente anónimo. Ese es otro de los muchos mitos que Pessoa atrae sobre sí —porque no solo los produce, también los atrae. Lo más cierto sin embargo es que en Lisboa, a la fecha de su muerte, era una de las figuras literarias principales, el protagonista principal de la época heroica de un modernismo que sin él hubiera sido modesto. Con polémicas, escándalos y seguidores a cuestas, era un autor bastante conocido —pero en un país que se hacía notar muy poco.

Tampoco era ningún inédito. Había publicado más que muchos, aunque con un

criterio extraño y desconcentrado: publicó en primer lugar un libro de sonetos en inglés; en las siguientes décadas publicó una multitud de artículos, plaquetas, manifiestos, ensayos, poemas, revistas, etc.; para finalmente, el año antes de morir, publicar un libro de poemas en portugués de tema histórico nacional. Pero no solo escrito en portugués, y con tema portugués, sino que un libro completamente casado con la materialidad de la lengua portuguesa, con su sintaxis y fonética: un libro escrito esencialmente en portugués. En mi opinión, intraducible: un libro que en realidad exige al lector —incluso al lector

lusófono— traducirse a sí mismo a la lengua y cultura de Portugal. *Mensagem*, así se titula este libro, es el guardián que Pessoa puso ante las puertas de su ley.

Así que ni desconocido ni inédito, Pessoa es más bien un autor asordinado, enigmático, encubierto nada más que por sí mismo. Esa palabra, encubierto, es importantísima cuando se habla de Pessoa. Desde ella se puede componer con esos miles de retazos una espléndida visión panorámica —en la que figura por cierto la labor de sus editores. Es raro, pero Portugal tiene una tradición profética y mesiánica propia: el sebastianismo. Este tema, ubicuo en Pessoa, me parecía apenas una excentricidad suya, o una extravagancia nacional, ante la cual los lectores de otros lados hacíamos bien en mirar para otro lado. Pero no.

El sebastianismo es la inexplicable creencia en el retorno de don Sebastián. ¿Quién es este personaje?: un joven emperador de Portugal que en 1578 decidió emprender una expedición suicida para conquistar África “con fines de religión y contención de herejes”. Esta idea absurda, de la que nadie consiguió disuadirlo, terminó en una carnicería que entre tantas otras desgracias y miserias, dejó el trono vacío, de manera que este pasó a manos de España —es decir, Portugal dejó de ser un país independiente. El mayor poeta portugués hasta el advenimiento de Pessoa, Camões, pudo decir en esos días que moriría no en Portugal, sino con Portugal.

Se experimentó entonces la suficiente impotencia y humillación nacional como para que surgiera el fenómeno mesiánico: se desarrolló la creencia en que don Sebastián, cuyo cuerpo nunca se encontró, vivía y regresaría. Con el paso de las décadas la idea de que vivía se volvió demasiado fantástica como para seguir creyendo en ella, pero eso solo le dio más fuerza a la idea de que regresaría. Don Sebastián debía ser el Encubierto, del que había hablado muchos años antes el zapatero Bandarra, el primero de los tres grandes profetas portugueses. Fue por los otros dos que acabé por tomar en serio el sebastianismo, porque el uno es el mayor prosista de Portugal —Vieira— y el otro el mayor poeta —Pessoa.

Rápidamente, Vieira fue un jesuita que falleció en 1697, luego de una vida en defensa de los indios americanos, de los judíos, de los cristianos nuevos. Por estas causas perdidas de la época puso el pecho ante inmensos poderes y pagó abundantes consecuencias. Y además, escribió la mejor prosa portuguesa. En parte de ella —bajo el título fabuloso de *Historia del futuro*— desarrolló el mito sebastianista con la profecía del Quinto Imperio: a los pasados cuatro imperios —el asirio, el persa, el griego, el Romano— el futuro agregará un quinto: el portugués. A eso volverá el Encubierto (y no solo una vez).

Pessoa no es un mero observador o creyente en el fenómeno de la profética portuguesa: explícitamente, en el corazón de su libro *Mensagem*,

se pone en el papel de tercer profeta, luego de Bandarra y Vieira. Y en asuntos esotéricos, como sabe cualquier brujo, cada vez que aparecen cosas de a tres la tercera es la maestra. Dicho de manera rápida: Pessoa se presenta como el Encubierto, con cuyo descubrimiento comienza la historia del futuro. La edición de Pessoa, y está muy bien que esto suene chistoso, es el desarrollo de un imperio universal, el Quinto. La obra de Pessoa, como los imperios, no es cosa de un solo hombre, es algo que deben construir las generaciones: Pessoa profetizó su obra más que la definió. Así que veamos en qué consiste la labor de Pizarro: editar, desencubrir, a Pessoa.

Además de la dispersión mencionada, los muchos textos que por aquí y por allá publicó en vida, Pessoa dejó unos treinta mil documentos como legado. Aunque muchos no pasen de anotaciones sueltas, el número es paralogizante. Y lo es más el caos —se encuentran escritos en todo tipo de papeles: servilletas, sobres usados, reversos o márgenes de papeles ajenos. La letra de Pessoa a menudo es infernal —su desciframiento es una de las muchas capacidades que deben adquirir sus editores. Sus mecanografiados no siempre son más claros: suelen estar llenos de rayados y variantes. Escribe además en tres idiomas, muchas veces mezclados. Hay que acostumbrarse —el ejemplo es real— a que convivan en una hoja suelta un fragmento de ensayo sobre la Primera Guerra Mundial, una reflexión filosófica y

varios poemas.

Luego de la muerte de Pessoa se iniciaron los amagos de edición, primero de manera tentativa aunque con aspectos catastróficos —los primeros editores cometieron errores masivos de lectura, seleccionaron y agruparon los textos de manera antojadiza, desordenaron y extraviaron incluso originales, y hasta sufrieron accidentes mortales. Así y todo estos trabajos fueron suficientes para desatar la fama internacional de Pessoa, a partir de la cual, con el tiempo, surgió una verdadera brigada internacional de editores científicos, dedicada a ordenar, descifrar, transcribir y editar con los criterios más rigurosos y coherentes ese caleidoscopio que es el legado de Pessoa.

En la primera línea de estos campeones filológicos que han ido descubriendo a Pessoa, está el colombiano Jerónimo Pizarro, a quien tendremos el enorme gusto de escuchar apenas yo tenga la educación de callar. Pero no lo haré antes de decir que así como cada vez me río más leyendo a Pessoa, cada vez lo tomo más en serio —y su idea más seria y divertida me parece la de *Quinto Imperio*, que identifico con su obra misma, la que sus editores y eminentemente Pizarro, descubren. Como todo el mundo sabe, este quinto imperio no será militar, ni político ni económico, sino espiritual, literario, siconáutico. Como ahora recordamos, entre la civilización y el canibalismo hay dos semanas de desabastecimiento. Mayor razón para solazarse en Pessoa, en torno al

cual se ha formado una patria internacional y amable —que hereda del autor que estudia el mejor destilado de la civilización: educación, sensibilidad, humor y paradoja. Y, particularmente en el caso de Pizarro, la industria y la disciplina que hace de la utopía algo perfectamente realizable.

# Los Pessoa de Pessoa

## Jerónimo Pizarro

La pluralidad de la obra de Fernando Pessoa —que también puede ser entendida como la pluralidad de su creador— es responsable, en gran medida, por la atracción que desde hace décadas viene desencadenando la obra pessoana, como si de un abismo se tratara, como sí, a través de ella, nos asomáramos al abismo del ser. «Qué Dios detrás de Dios la trama empieza»<sup>1</sup>, pregunta Jorge Luis Borges, sugiriendo la ausencia de un dios original responsable por la creación. Y Pessoa, que podría haber sido esa instancia generadora en el caso de sus creaciones, parece responderle a Borges al afirmar que «el dios que faltaba» no fue él, sino Alberto Caeiro, concebido por él mismo<sup>2</sup>. Ahora bien, si Caeiro, que fue inventado, es el «Dios detrás de Dios», Pessoa, su inventor, pasa a ser una creación de Caeiro y deja de ser posible llegar a una instancia suprema, puesto que esta o no existe o es apenas una invención de todas las otras. Así, Pessoa afirma haberse vuelto un discípulo de Alberto Caeiro,

1 Véase el final del poema «Ajedrez», de *El hacedor*: «Dios mueve al jugador, y éste, la pieza./¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tiempo y sueño y agonías?» (Borges, 2005, tomo 2, p. 203).

2 En un valioso ensayo sobre Alberto Caeiro, «“O deus que faltava”»: Pessoa’s theory of lyric poetry», Maria Irene Ramalho (2013) recupera un verso famoso del poema VIII de *El guardador de rebaños*: «Él es el Eterno Niño, el dios que faltaba...» Los manuscritos caeirianos pueden ser consultados en la página de internet de la Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) <http://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/index.html> (cf. Pessoa, 2006b).

tal como Álvaro de Campos, otra creación de Pessoa, nos dice que tanto él como Ricardo Reis y Alberto Mora solo se transformaron en lo que realmente valía la pena que fueran tras «pasar» por Caeiro, «por el tamiz de aquella intervención carnal de los Dioses»<sup>3</sup>. En esta ocasión, no me interesa discutir la verdad histórica de la ficción, sino admitir, con Wallace Stevens, que la poesía es la ficción suprema, y aceptar la verdad poética de la génesis de los tres heterónimos de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis), pues creo que esta ficción, compuesta por cada una de las ficciones individuales conocidas como heterónimos, o «personas-libros»<sup>4</sup> [*peessoas-livros*], es responsable de esa atracción que ejerce la obra pessoana sobre todos nosotros.

De esta manera, lo que me propongo hacer es analizar tres lecturas posibles de la obra en cuestión, tres formas críticas de abordarla que, en mi opinión, van a continuar trazando los caminos por los cuales los lectores llegan a esa obra. Evocando a Pirandello, diría que Pessoa puede ser visto como uno, ninguno o cien mil<sup>5</sup>. ¿Quién ha construido un Pessoa más indivisible? ¿Quién ha militado a favor de uno más vacío? Y ¿quién defiende un poeta más múltiple? Las páginas que siguen estarán dedicadas a responder estas preguntas. Hoy, que continuamos debatiendo el número total de *dramatis personae* inventadas por Pessoa, creo que nos conviene retomar la célebre cuestión planteada por Jacinto do Prado Coelho: ¿unidad o diversidad?

Retomando esta interrogación, que no creo que vaya a perder vigencia mientras existan los estudios pessoanos, voy a atenerme a tres obras clásicas que, en mi opinión, representan bien las tres perspectivas críticas mencionadas anteriormente: *Diversidade e unidade* (1949), que

3 Cf. «Alrededor de mi maestro Caeiro estaban, como se habrá deducido de estas páginas, principalmente tres personas: Ricardo Reis, Antonio Mora y yo [Álvaro de Campos]. [...] Y los tres le debemos lo mejor del alma que hoy tenemos a nuestro contacto con mi maestro Caeiro. Los tres somos otros —es decir, somos nosotros mismos de verdad— desde que fuimos pasados por el tamiz de aquella intervención carnal de los Dioses» (Pessoa, 2016c, pp. 799-800).

4 «En mi oficio, que es el literario, soy un profesional, en el sentido superior que el término tiene; esto quiere decir que soy un trabajador científico, que no se permite a sí mismo tener opiniones extrañas a la especialización literaria, que es la suya. Y el que yo no tenga esta o aquella opinión filosófica con respecto a la confección de estas personas-libros, tampoco debe inducir a creer que soy un escéptico.» (Pessoa, 2012a, pp. 799-800).

5 Recordemos una de sus novelas más famosas: *Uno, nessuno e centomila* (1926).

presenta a un Pessoa más unitario; *Aquém do eu, além do outro* (1982), que defiende un Pessoa con menos existencia; y *Pessoa por conhecer* (1990), que revela a un poeta más diverso. Naturalmente, me remito solo a estas tres obras, y no a muchas otras posibles, con miras a simplificar el análisis, pero también porque cada una de ellas se afirmó como un marco crítico en su momento histórico. Hoy, es justo recordarlas y proponer un esquema de lectura basado en sus presupuestos, que incluso podría ser mucho más complejo, pero que, para los objetivos de este ensayo, no es absolutamente necesario que lo sea. Al fin y al cabo, el punto de partida está constituido por tres vectores —uno, ninguno y cien mil—, que definen un conjunto de coordenadas bastante amplio. Ya Antonio Tabucchi, por ejemplo, para referirse a Pessoa, solía hablar, como tantos otros críticos, a través de oxímoros: *Una sola multitudine* (1979) o *Un baule pieno di gente* (1990)<sup>6</sup>.

Comencemos por analizar el libro de Jacinto do Prado Coelho, que inicialmente fue publicado como un suplemento de la revista *Ocidente*, en 1949, y que, todavía, a principios de la década de 1980, era considerado por Leyla Perrone-Moisés como «la mejor introducción a la lectura de Pessoa» (1982, p. 6).

En *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, escrito entre 1947 y 1949, Prado Coelho traza un retrato de las seis individualidades poéticas de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Fernando Pessoa lírico, Fernando Pessoa autor de *Mensagem*, Álvaro de Campos y Bernardo Soares), propone cinco temas o motivos centrales para esas seis individualidades y busca «sorprender la unidad esencial implícita en la diversidad de las obras ortónimas y heterónimas» ([1949] 1991, p. 11), teniendo en cuenta, fundamentalmente, cuestiones estilísticas y la existencia de un drama total, caracterizado por el deseo de lo absoluto y el escepticismo inexorable que, en su opinión, convergen en Fernando Pessoa. Prado Coelho imagina un eje y describe cada individualidad como una línea axial, que, temática y estilísticamente, estaría unida ese eje. El Pessoa de Prado Coelho es un Pessoa radiante, pleno, luminoso como un cuerpo celeste. No es un astro entre astros ni un planeta aislado, sino el propio sol de un determinado universo; de ahí que el crítico portugués pueda corroborar,

a modo de conclusión, «la existencia de una personalidad única, verdaderamente inconfundible» ([1949] 1991, p. 12), y hacer patente su genialidad.<sup>7</sup>

Prado Coelho pretendió, en suma, «descubrir la unidad psíquica en la polimorfia» ([1949] 1991, p. 73); insistió, en un acto de fe, en la existencia de «un núcleo de personalidad una», «un denominador estilístico infalseable» ([1949] 1991, p. 122), oponiéndose a las invectivas de Campos contra el dogma de la personalidad en *Ultimatum* (1917) y, finalmente, rechazando la veracidad de algunas afirmaciones de Pessoa, el «insincero verídico» (Monteiro, 1954), en que el escritor buscó distinguirse a sí mismo de sus figuras soñadas. Mientras Leyla Perrone-Moisés, como veremos, se dejó llevar por la corriente de algunas imágenes pessoanas que se acoplaban bien a las investigaciones sobre el sujeto poético en la década de 1970, Prado Coelho se resistía a aceptar la ficción de las ficciones pessoanas y, aunque Pessoa haya dicho que era el menos existente de su creación, el crítico se aferraba al puerto seguro o a la tierra firme de «una unidad psíquica básica» ([1949] 1991, p. 73), a la cualidad misteriosa de un mundo único y original, propio del genio, y a los «rasgos lingüísticos comunes» ([1949] 1991, p. 152) de la obra pessoana, que, inclusive, fueron corroborados en un ensayo de estilística léxica, en 1969, a través de un análisis computacional.

Confieso que comprendo bien la actitud de Jacinto do Prado Coelho, aunque la considere excesiva. A veces, nos parece que Fernando Pessoa es algo volátil, o algo que muchos críticos volatizan, y es como si todo lo que es sólido se desvaneciera en el aire, para glosar a Marshall Berman (1982). Pessoa deja de ser Pessoa, alguien que existió —voy a abstenerme de decir que «realmente existió»— entre 1888 y 1935, y se convierte en una miríada de figuras, en una gran puesta en escena y en el nombre de una nueva galaxia. Como poeta proteico o poseído, Pessoa deja de ser el paciente artesano de una obra para dar lugar al *médium* de figuras, no por entero suyas, que lo usaban como vía de acceso al mundo. Prado Coelho, con cierta irritación (cf. «Pessoa

6 De este último libro existe traducción al español: *Un baúl lleno de gente: Escritos sobre Pessoa* (1997).

7 Es interesante notar que Prado Coelho desdobló a Pessoa en Fernando Pessoa lírico y Fernando Pessoa autor de *Mensagem*, lo que nos permite sospechar que podría haberlo desdoblado también, más allá de la lírica y de la épica, en Fernando Pessoa autor de *Fausto*, por ejemplo, si *Fausto* hubiera sido publicado antes de 1949. Véase la edición de *Fausto* preparada por Carlos Pittella (Pessoa, 2018a).

habría gestado a Campos como las hembras dan a luz los hijos», [1949] 1991, p. 159), insiste en una visión diferente de la poesía y del poeta, no como inspiración y arrebatamiento de un ser excepcional, de origen platónico, sino como el artífice de un ser uno y único. Proteger a Pessoa de la desagregación fue la fórmula de Prado Coelho para amurallar el genio pessoano; genio más por su unidad que por su capacidad de despersonalización, la cual sería considerada por el crítico como «muy relativa» ([1949] 1991, p. 165). Como dije, comprendo la postura de Prado Coelho, a pesar de que esta raye, a veces, en el esencialismo (cf. «afinidades que dejan adivinar una unidad esencial», [1949] 1991, p. 165) y de que ya contenga su antítesis, que, de cierta forma, fue propuesta más por quienes defendieron un Pessoa nulo que por los partidarios del poeta múltiple. Pasemos al segundo libro, el de 1982.

(Paréntesis: pensemos en el llamado disco de Newton, quien descubrió que la luz blanca del sol está compuesta por los colores del arcoíris y, para demostrarlo, hizo girar velozmente un disco con esos colores, que, pasados algunos segundos, formaron, juntos, el color blanco. Mientras el color negro es la ausencia de todos los colores cuando no hay luz, el blanco contiene todos los colores que logramos ver, pues está constituido por todas las longitudes de onda del espectro visible. Una doble posibilidad: podemos ver a Pessoa dividido en muchos colores o indivisiblemente blanco, dependiendo de si el disco está fijo o en rotación; pero se trata de una ilusión. Otra posibilidad: podemos imaginar a Pessoa como un prisma que refracta, refleja y descompone la luz en los colores del arcoíris; pero, en este caso, él no sería una fuente de luz,



Fig. 1. Dispersión óptica (o cromática); esta imagen fue la portada del álbum *The Dark Side of the Moon* (1973), de Pink Floyd.

sino un medio transparente).

Leyla Perrone-Moisés, que fue alumna de Roland Barthes y que se transformó, con el tiempo, en la coordinadora de la colección «Roland Barthes» de la editorial brasileña WMF Martins Fontes, publicó en 1974 un ensayo en la revista *Tel quel*, «Pessoa personne?», ensayo que le serviría como base para su libro *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro* (1982), publicado en el mismo año de la primera edición del *Libro del desasosiego* (1982). Su ensayo puede ser considerado como equivalente a «La mort de l'auteur» (1968), de Barthes, en el campo de la bibliografía pessoana —una especie de «La mort de Pessoa»— y su libro es, paradójicamente, una de las mejores introducciones al *Libro del desasosiego*, aunque la autora conociera apenas algunos fragmentos de esta obra (como el texto que propone una estética de la abdicación, por ejemplo, que hace parte de las *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, 1966, p. 63). Cabe resaltar que todo tuvo origen entre 1973 y 1974, cuando Perrone-Moisés, obsesionada con sus lecturas de la obra pessoana y jugando con la negación que resulta del vocablo francés «personne», lanzó una provocación en la revista dirigida por Philippe Sollers: «Pessoa no es nadie» (1982, p. 3), con y sin signo de interrogación, en un gesto desafiante, que se repetiría en la bibliografía pessoana, en el año 2012: *Pessoa Existe?* (Lisboa, Ática).

El objetivo de Leyla Perrone-Moisés era «estudiar por qué y cómo Pessoa es *nadie*; pero, principalmente, mostrar cómo ese *nadie* se hizo *alguien*, cosa que el propio Poeta llegó a dudar» (1982, p. 66). El segundo objetivo tal vez se haya desvinculado del primero, ya que en el ensayo de 1974 encontramos afirmaciones más sonantes y radicales, que, en los capítulos posteriores («Pessoa personne?» abre el libro de 1982), fueron matizadas. En el referido ensayo, Perrone-Moisés, después de citar la nota biográfica mecanografiada por Fernando Pessoa en 1935 (cf. *Eu sou uma antologia*, Pessoa, 2013a y 2016a, pp. 654-656)<sup>8</sup>, declara que «Fernando Pessoa “él mismo” no existió» (1982, p. 12), y que, a pesar de que los críticos le hayan intentado imponer las fronteras de un sujeto unitario para que representara a un sujeto «verdadero», Pessoa fue el centro no-ocupado de un círculo giratorio (casi, como decía Claude Lévi-Strauss, el punto ciego

<sup>8</sup> Este libro cuenta con traducción al español por la editorial Pre-textos: *Yo soy una antología* (2018).

de una constelación cósmica o de un conjunto de mitos<sup>9</sup>), y, por lo tanto, un «sujeto que estalló en mil sujetos, para convertirse en un no-sujeto», un efecto del lenguaje, un punto de convergencia y divergencia de sus múltiples identidades. Esta visión de Pessoa, que casi borraba al traductor de letras comerciales del centro de Lisboa, al transeúnte enigmático de algunas fotografías en blanco y negro, era radical y sugería que Pessoa, como sujeto, se había perdido y se había transformado —según sus propias palabras— en un «vacuo-persona» [*vacuo-pessoa*] (1982, p. 21)<sup>10</sup>, en un ser que se había anulado a sí mismo y ya no podía regresar a un yo unitario después de multiplicarse en «otros yos».

Después de la publicación del ensayo «Pessoa personne?» en *Tel quel*, Leyla Perrone-Moisés —para quien Pessoa en 1974 era solamente «diez o doce otros yos» (1982, p. 13) y no más de setenta o cien— comprendió la necesidad de darle un acento menos negativo a su trabajo y la urgencia de apegarse menos a las propias palabras de Pessoa, que tienden a llevarnos por los caminos del vacío, de la ausencia, de la inexistencia, del despojamiento, de la pasividad, de las heridas y del abandono. Por eso, en el prólogo de 1981, Perrone-Moisés defendió la existencia de una inversión: «La poesía de Pessoa es la reversión de nadie en Alguien, del “discurso vacío” en “discurso pleno”» (1982, p. 4). Ese Alguien, con mayúscula, nacía, pues, de la poesía, de la creación poética de ficciones, de recurrir a lo imaginario para suprimir el vacío del sujeto y la brecha del deseo, en términos lacanianos. Redención parcial, característica de la crítica de la época, aunque no exenta de verdad: después de la muerte del autor nos quedan, antes de nada, sus textos y estos son el principal medio para esbozar una *persona*. En este sentido, para

Perrone-Moisés, el día a día de Pessoa fue menos su vida que su obra: «para Pessoa, lo cotidiano fue su poesía, y el cuerpo se desencarnó, cifrado en los rastros de tinta sobre el papel, atestigüando indefinidamente su imposibilidad de sentirse real y entero» (1982, p. 73). No sorprende que, más tarde, haya surgido en la vertiente crítica más interesada en las cuestiones de género y sexualidad, la necesidad de «corporeizar» a Pessoa (Klobucka y Sabine, *Embodying Pessoa*, 2007), aunque esta tendencia haya insistido en devolver «el cuerpo» al escritor portugués casi exclusivamente a través del análisis de su sexualidad y de la de sus «otros yos». Perrone-Moisés fue más prudente cuando recordó que el «Vacuo-Pessoa está habitado puntual y constantemente por afectos», que la poesía pessoana es un «canto, melodía y ritmo», y que estos «son los rastros de un cuerpo deseante» (1982, pp. 104-105).

Leído hoy, el libro de Leyla Perrone-Moisés —que fue reeditado en 2001— mantiene una sorprendente actualidad, tal vez por el valor apasionado de su autora, que en 1974 se preguntó si Pessoa era nada. Esta es una pregunta que no se puede desvincular de las indagaciones generales sobre la obra de Fernando Pessoa, y ningún otro crítico la hizo hasta ahora con tanta lucidez y pertenencia como Perrone-Moisés, quien, significativamente, en los años 70, casi se abstuvo de escribir sobre Pessoa, asustada por la amplitud de la bibliografía pessoana, que, a esas alturas, ya era bastante extensa. Felizmente, no lo hizo. Y, de hecho, con el crecimiento exponencial de esa bibliografía, es curioso descubrir que otros críticos ya se han sentido intimidados por lo «monstruoso» de la *pessoana* —en términos de José Blanco (2008)—, pero han superado la amenaza y han salido victoriosos de la confrontación.

Los libros de Jacinto do Prado Coelho y Leyla Perrone-Moisés son más teóricos que el tercero que me propongo abordar aquí: *Pessoa por conhecer* (1990), de Teresa Rita Lopes, que fue también alumna de Roland Barthes, como Perrone-Moisés, pero que nunca se inclinó a pautarse por una aproximación a la literatura a partir de la teoría. Confieso que podría haber elegido otro libro —uno que defendiera que Pessoa fue un esquizofrénico, como *O Caso Clínico de Fernando Pessoa* (1990), de Mário Saraiva, por ejemplo—, pero no solo no creo en el diagnóstico de esquizofrenia, sino que no me parece

9 Según Lévi-Strauss, el mito crece como una espiral, porque cada versión es ligeramente distinta de la anterior; y la configuración del conjunto formado por un mito y sus diferentes variantes, pasado cierto tiempo, se asemeja a una nebulosa, en la cual «las partes centrales revelan organización en tanto que la incertidumbre y la confusión siguen reinando en el contorno» (Lévi-Strauss, 1964, tomo 1, p. 13).

10 La fuente es un texto incluido en *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (Pessoa, 1966, p. 60), fechado alrededor de 1915 por los editores, que cito después de cotejarlo con el original (BNP/E3, 20-47): «¡Permaneceré el Infierno de ser Yo, la Limitación Absoluta, la Expulsión-Ser del Universo lejano! No seré ni Dios, ni hombre, ni mundo, mero vacuo-persona, infinito de Nada consciente, pavor sin nombre, exiliado del propio Misterio, de la propia Vida. Habitaré eternamente el desierto muerto de mí mismo, error abstracto de la creación que me dejó atrás. Arderá en mí eternamente, inútilmente, el ansia estéril de volver a ser».

necesario considerar la multiplicidad de Fernando Pessoa —que escribió «seamos múltiples, pero señores de nuestra multiplicidad» (2009b, p. 241)— como un síntoma patológico. Los libros de Saraiva y de Lopes son contemporáneos y lo que interesa observar hoy, retrospectivamente, es que mientras Saraiva quiso explicar el heteronimismo a partir de un diagnóstico clínico, Lopes vino a demostrar que todavía no teníamos una noción clara de la magnitud de ese fenómeno. El nombre de Pessoa es una legión, para usar la expresión de los evangelios, pero ¿cuántos entes conforman esa legión? Antes del estudio de Teresa Rita Lopes, se creía que serían unos veinte; después de ella, la cifra total superó los setenta y, más tarde, superaría los cien. En 1966, António Pina Coelho, después de referirse a las cartas y visiones atribuidas a un tal Sr. Panta-leão, propuso la siguiente «lista de heterónimos y subheterónimos»: «Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares, C. Pacheco, Doutor Abílio Ferreira Quaresma, Vicente Guedes, António Mora, Chevalier de Pas, Alexander Search, A. A. Cross, Charles Robert Anon, Pero Botelho, Caesar Seek (var. de Alexander Search, que, traducido al portugués, figura como Alexandre Busca), Dr. Nabos, Ferdinand Summan (?), (Fernando Pessoa, since Summan (?), = Some one = Person = Pessoa), Jacob Satan, Erasmus (?), Dare (?),» (1966, p. 342). La lista mezclaba personajes de ficción con autores ficticios y contenía algunas imprecisiones, pero ya dejaba adivinar que Pessoa era un mundo por conocer. A estas figuras, Pina Coelho añadió otras tres, en *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa* (1971, tomo 1, p. 64): el Barão de Teive, Jean Seul y Carlos Otto. De hecho, se le habían escapado estos personajes, principalmente el Barão de Teive, que Maria Aliete Galhoz ya había revelado en 1960, en la edición de la *Obra Poética* de la editorial Aguilar. En 1977, Teresa Rita Lopes dio a conocer otros tres nombres: Thomas Crosse, Raphael Baldaya y Charles James Search (1977, pp. 266-283); y, finalmente, en 1990, presentó su célebre lista de *72 dramatis personæ*. Es a ella, principalmente, a quien debemos la imagen de Pessoa como un dramaturgo múltiple; recordemos que en 1985, cinco años antes de *Pessoa por conhecer*, Lopes publicó un libro-escenario, *Le théâtre de l'être*, donde desplegó y puso en diálogo los monólogos individuales de Pessoa y de sus «otros yos».

Conviene hacer aquí otras observaciones, antes de analizar *Pessoa por conhecer* (1990). En términos teóricos, Lopes no estaba muy distante de Perrone-Moisés. Ambas habían cursado una escuela parecida, Lopes adoptaría el juego de palabras propuesto por la ensayista brasileña («Pessoa personne») y el título de una exposición en cuya organización Lopes participó, *Coração de ninguém* [Corazón de nadie] (1985), no era ajeno al intento previo de habitar de afectos la figura mental de «vacuo-Pessoa». Simplemente, Perrone-Moisés fue más lejos, partiendo de la teoría, en el análisis de la cuestión de la despersonalización del sujeto poético, mientras que Lopes, casi como una novelista, se dedicó a definir los personajes y la trama de una «novela-drama-en-gente» (1990, tomo 1, pp. 165 *et seq.*). Sin embargo, ambas entendían el dilema unidad/diversidad y ambas conocían las consideraciones de Keats sobre la identidad camaleónica del poeta, las posiciones vanguardistas de Joyce y Eliot sobre la personalidad artística, el texto de Borges sobre Shakespeare<sup>11</sup> y, seguramente, la famosa frase de Whitman: «Do I contradict myself?/ Very well then I contradict myself/(I am large, I contain multitudes)» («Song of myself», sección 51)<sup>12</sup>. Ahora bien, si distinguimos el trabajo de Perrone Moisés del de Lopes, es, precisamente, porque el primero nos conduce a todas las consideraciones teóricas sobre el sujeto poético, mientras que el segundo nos lleva a un teatro del ser, que se transformaría en novela. Simplificando, *Aquém do eu, além do outro* representa la teoría, mientras que *Pessoa por conhecer* demuestra la práctica, y una práctica de la que derivan, por lo menos, otros cuatro libros: *Fernando Pessoa: De fictie vergezelt mij als mijn schaduw* (2009), de Michaël Stoker, que propuso una nueva lista de 83 personajes; *Fernando Pessoa: uma quase-autobiografia* (2011), de José Paulo Cavalcanti Filho, que enumeró y describió 127 nombres; *Teoria da heteronímia* (2012), de Fernando Cabral Martins y Richard Zenith, que agruparon 106 nombres en orden cronológico; y *Eu sou uma antologia* (2013), de Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari, que presentan 136

11 En «Everything and nothing», dios le responde al dramaturgo inglés: «Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie» (Borges, 2005, tomo 2, p. 193).

12 Véanse las varias ediciones de *Leaves of grass* en The Walt Whitman Archive y, específicamente, esta página: <https://whitmanarchive.org/published/LG/figures/ppp.00707.086.jpg>

autores ficticios.

Una vez realizadas estas observaciones y salvedades, recordemos brevemente algunas de las apreciaciones de Teresa Rita Lopes. En su libro, nos ofrece la siguiente imagen de la obra pessoana: «La obra de Pessoa es una inflorescencia, una margarita de sombras-personajes. Si yo le arranco un pétalo y lo analizo meticulosamente, hasta microscópicamente, no llegaré con eso a conocer la margarita. Estudiar por separado tal o cual heterónimo, tal o cual tema o faceta de Pessoa, es deshojar la margarita para tan solo clasificar uno de sus pétalos. Por eso me he dedicado hace mucho a reconstituir el conjunto del cual participa cada ser-pétalo». Y después de esta declaración de principios, añade: «la novela-drama-en-gente está constituida no solamente por los monólogos de cada personaje y por su interacción, sino también por los hilos narrativos que los congregan en una única red. Una red tejida a varias manos, un cuento contado a varias voces [...] [por] seres de esa “pequeña humanidad” de la cual Pessoa afirmó ser el “centro”, o, en otras palabras, “el corazón de nadie» (1990, tomo 1, pp. 171-172). En resumen, Lopes imaginó un mosaico y, para tejerlo, utilizó los retazos o fragmentos textuales atribuibles a cada personaje, con la intención de demostrar que, en esa tela narrativa total, el universo pessoano, como una margarita, se abría y brillaba en todo su esplendor. Pessoa era múltiple, pero era una flor, una galaxia, una sinfonía y sería, por lo tanto, equivocado mirar solamente los árboles y no ver el bosque, o ver el bosque y no ver la vida que se despliega bajo las copas de los árboles.

En mi opinión, la multiplicidad de Pessoa reside menos en su multiplicidad real, por así decirlo, en el hecho de haber forjado ciento y tantas figuras —lo que no es excesivo, si pensamos que la labor se desarrolla por más de treinta años— que en su multiplicidad póstuma y para la cual no nos es posible elegir solo un libro que la caracterice. En ese sentido, para concebir a Pessoa como cien mil, tal vez sea menos útil pensar en *Pessoa por conocer* o en *O caso clínico de Fernando Pessoa* que en todos los centenares de libros que se han escrito sobre Pessoa, que un día se convertirán en mil y que tal vez lleguen a miles o a millones. Creo que Pessoa fue múltiple, pero también que nosotros —los críticos, sus lectores— lo seguimos multiplicando y desdoblado de forma exponencial; y que

cada día su auténtica y definitiva multiplicidad es esta, ante la cual la otra, la verdadera, se va haciendo pequeña. ¿Qué representa un Pessoa que fue 136 *personæ* ante un Pessoa traducido a decenas de idiomas, leído en incontables países y citado por millones de personas? Permítanse dejar esta pregunta en suspenso —ya que es más una incitación a la reflexión que una pregunta— y regresar al inicio. Pessoa es, para colmo, una multiplicidad de «Pessoas» que es constantemente multiplicada.

Creo que Fernando Pessoa fue y no fue uno, ninguno y cien mil. Creo que históricamente fue uno, el hombre que nació en 1888 y murió en 1935, aunque en ese lapso de tiempo haya vivido muchas vidas; considero que, literariamente, fue uno y ninguno, porque optó por atenuar su identidad autoral para asumir las de sus personajes<sup>13</sup>; y juzgo que, póstumamente, es ya cien mil y quizá millones o cientos de millones, si tenemos en cuenta, sobre todo, la dimensión masiva de su presencia en Internet. ¿Quién es Pessoa? Esta es una pregunta que desde hace años se vienen formulando los lectores pessoanos (y este adjetivo, «pessoano», me parece hoy propio de la literatura fantástica). Y cada lector ha dado, por lo menos, una respuesta a esta pregunta básica. Si no que lo diga José Pablo Cavalcanti Filho, que deseó escribir su «casi autobiografía» con la voz de todos los demás lectores, incluyendo la de Pessoa, en un gran mosaico afín a otros que le antecedieron: «¿Qué retrato de sí mismo pintaría Fernando Pessoa si, en vez de poeta, hubiera sido pintor? Ciertamente no un retrato, solamente. Muchos. Por eso tantas veces, y de tantas maneras, se intentó definir a ese que “buscó ser espectador de la vida, sin mezclarse en ella”: como un *ángel marinero*, un *desconocido de sí mismo*, un *extraño extranjero*, un *extranjero lúcido de sí mismo*, un *hombre que nunca existió*, un *sincero mentiroso*, un *insincero verídico*, *esfinge*

13 En un texto sobre Fernando Pessoa y Antonio Machado, Jorge Wiese recuerda que Paul Ricoeur, en *Soi-même comme un autre*, al hablar de la identidad, señala que en latín este concepto se expresaba por medio de las palabras *idem* e *ipse*: «Para Ricoeur, la identidad *idem* supone una especie de permanencia del sujeto en el tiempo; al contrario, la identidad *ipse* no implica ninguna aserción concerniente a un pretendido nudo no cambiante de la personalidad. A la identidad *idem* le corresponde el concepto de *mismidad*; a la identidad *ipse* le corresponde el concepto de *ipseidad*. [...] Un autor *ipse*, entonces, es un autor que ha renunciado a su identidad autoral (o la ha relativizado sensiblemente, la ha *atenuado*) para asumir la de sus personajes, quienes, como las fantasías shakesperianas de Pessoa y de Machado, son las voces de su propio monólogo» (Wiese, 2010, pp. 291-292). Véase otro ensayo sobre Pessoa y Machado en *Alias Pessoa* (Pizarro, 2013).

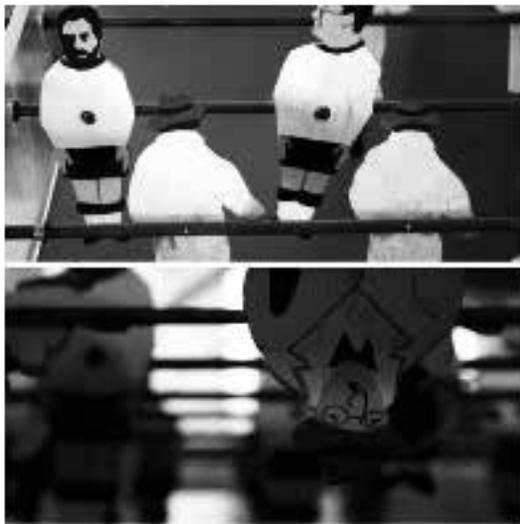


Fig. 2. Fútbolín creado por João José Brito. Fotografías de Susana Figueiredo

*proponiendo el enigma, narciso ciego, laberinto, sistema solar infinito, galaxia, poeta de la depresión, poeta de la mansarda, poeta de la hora absurda. Hombre del Infierno*, como en la muy curiosa definición de Eduardo Lourenço, si *creemos en Dante*. En cada uno de estos casos fue imperioso reconocer que la dimensión de la obra excedía este “barco abandonado, infiel al destino”, que era su vida. António Mega Ferreira constata: *Como poeta, él está por encima de lo humano; como hombre, vive por debajo de lo normal*. En una conversación, Cleonice Berardinelli me confesó que tenía la sensación de que *cuanto más uno se acerca a Pessoa, más este se escapa*» (Cavalcanti Filho, 2011, p. 85)<sup>14</sup>.

Se nos escapa a todos. Es más nuestro porque seguimos construyéndolo.<sup>15</sup> Es menos nuestro porque cada vez es de más personas.

*Posdata*: Pessoa imagino la invención del «fútbol de mesa» y del «críquet de tablero» (Pitella y Pizarro, 2017, pp. 193-197), y en la Casa Fernando Pessoa, en Lisboa, hay hoy un juego

14 Cada segmento en cursiva remite a palabras de otros autores; las primeras («*Qué retrato de sí mismo pintaría...*») son de José Saramago: <http://caderno.josesaramago.org/36890.html>

15 Cf. «[...] el *Libro del desasosiego* es un texto que Fernando Pessoa nunca tuvo, como tal, materialmente, físicamente, ante los ojos. Así, y aunque solo por existir *sea suyo, es aún más nuestro* de lo que normalmente son sus otros textos [...] a partir de una caoticidad textual empírica, aunque condicionada por la intención manifiesta de Pessoa (cuando existía), los editores hicieron *un libro*. Solo por haberlo hecho, y sin necesidad de más, ellos suscitaron de inmediato un desasosiego semántico y hermenéutico que ya no lo abandonará» (Lourenço, [1986] 1993, p. 84).

plural de fútbolín (fig. 2): once Pessoa desafían a João Gaspar Simões, en el arco, Adolfo Casais Monteiro y Eduardo Lourenço en la defensa, Arnaldo Saraiva, Mário Sacramento, José Blanco, Jorge de Sena y Fernando Guimarães como centro campistas, y Jacinto do Prado Coelho, José Augusto Seabra y David Mourão Ferreira como delanteros.