
Dossier 47



La vida breve

Dossier 47

Editorial	3
Ingrid Guardiola: Hacia una escuela de la mirada <i>Evelyn Erlij</i>	5
Ustedes, los animales <i>Alejandra Costamagna</i>	11
Olorosar: Una nota breve <i>Guillermo Soto Vergara</i>	16
Dossier: La vida breve	
Cosita de nada <i>Valeria Tentoni</i>	23
Las formas breves, los pueblos <i>Federico Galende</i>	29
Avanzar, retroceder <i>Elisa Villanueva</i>	35
Entrar tarde, salir temprano <i>Gonzalo Maza</i>	39
Komono ichiran o las posibilidades de un átomo <i>Megumi Andrade Kobayashi</i>	45
Cuatro columnas <i>Danay Mariman, Catalina Porzio, Gonzalo Maier y Martín Cinzano</i>	48
Alfonso Alcalde: Brillante y desmesurado <i>Javier García Bustos</i>	52
Si muere Duchamp (extracto) <i>Paula Arrieta</i>	60
Vida de un sonámbulo. Conversaciones con Francisco Garamona (extractos) <i>Javier Fernández Paupy</i>	65
¿Qué estás leyendo? <i>Paz Castañeda, Ana Buzzoni, Belén Fernández, Teresa Correa y Paula Molina</i>	69

Revista Dossier N°47
Septiembre de 2021
Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras

Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067

Teléfono: 2 676 2301

revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Marcela Aguilar

Editora

Andrea Palet

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

Marcela Aguilar

Editor de las ediciones de Cátedra Abierta

Rodrigo Rojas

Consejo editorial

Álvaro Bisama

Alejandra Costamagna

Cecilia García-Huidobro McA.

Leila Guerrero

Rafael Gumucio

Alejandro Zambra

Asistente editorial

Sebastián Duarte

Daniela Rogel

Diseño

Rioseco & Gaggero

Fotografía

Página 4: Anna Vallès

Página 52: Archivo Familia Alcalde

Página 55: Archivo del Escritor Biblioteca Nacional de Chile

Página 56: Archivo Familia Alcalde

Página 58: Archivo Familia Alcalde

Impreso en A Impresores

ISSN: 0718-3011

Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° 152.546

Parecequevolaran

Pasa que andamos perdidos con el tiempo: tenemos imágenes de lo que ha pasado en estos meses, pero no logramos ubicarlas en fechas exactas. Es la pandemia, nos dicen, a medida que se alejan esos días casi iguales que se confunden en uno solo. Puede ser la pandemia, puede ser Santiago de Chile, como lo describió Nicanor Parra, un lugar donde se bosteza y se vuelve a bostezar pero, ya sabemos, las semanas son cortas y los meses pasan a toda carrera. Cumplimos años y volvemos a cumplir sin entender muy bien qué ocurrió en medio. Algo de esa perplejidad recorre este número de *Dossier*: la sensación o la certeza de una vida breve. Y como Juan Brausen, el protagonista de la novela de Juan Carlos Onetti, hay aquí un rictus de espanto ante la muerte y un impulso por escaparnos a las vidas paralelas de la ficción.

«La brevedad depende de la perspectiva, pero qué rápido se evaporan de la memoria los actos y sentires de las generaciones pasadas y cuán largos son los efectos de algo tan breve y fugaz como un disparo. La bala que en 1925 mató a mi bisabuelo, Juan Mariman, de 28 años, viajó a 700 metros por segundo y la disparó un carabinero», escribe Danay Mariman. Catalina Porzio se detiene en los brevarios, esos libros de pequeño formato: recuerda uno que tenía dentro solo una oración: «Un libro de ese tamaño tiene la gracia de dar cuerpo, volumen, a lo breve». Gonzalo Maier elogia las breves composiciones del punk y Martín Cinzano cuenta, con alguna culpa, que tarda una vida en escribir unas pocas líneas. Pero ¿qué son pocas líneas? «¿Cuánto dura un poema? ¿Lo que tarda la vista en cruzarlo, lo que tarda en alcanzar a quien lo lee?», se pregunta Valeria Tentoni.

Juan Forn, el maestro de las contratapas, «se sublevó contra una convención letrada —la de la extensión— porque sus afectos literarios podían expresarse con suficiencia en esas pocas palabras», apunta Federico Galende en su recorrido por las formas breves, tan propias de la cultura llamada popular.

Formas breves: los haikús revisitados por Megumi Andrade, los epígrafes que Elisa Villanueva busca como llaves de significado. Guillermo Soto, en cambio, despliega la posibilidad de una definición, un pie de página que se expande a propósito de una sola palabra: olorosar.

El arte es largo, la vida breve, la ocasión fugitiva, la experiencia falaz, el oficio dificultoso. Dicen que lo dijo Hipócrates porque había demasiado que aprender y poco tiempo para conseguirlo. ¿Son realmente largos los días en Santiago de Chile? ¿y los años, parecequevolaran?

Desarrolle su respuesta. Sea breve.



Ingrid Guardiola:

Hacia una escuela de la mirada

Evelyn Erlij

Quien haya tenido estómago para ver *El perro andaluz* (1929), la película surrealista escrita por Dalí y Buñuel, sabrá que la escena de un ojo cercenado por una navaja esconde uno de los grandes misterios del cine. Entre las varias interpretaciones que existen, hay una que tiene bastante sentido en este presente saturado de imágenes: se trataría de una suerte de sacrificio de la mirada, de ese ojo voyerista que escruta obsesivamente el mundo exterior y es incapaz de volcarse hacia lo intangible o lo inexistente. Según el crítico alemán Werner Spies, sería algo así como un manifiesto a favor de la visión interior y contra el raudal de estímulos visuales del siglo XX, y eso que ni Dalí ni Buñuel conocieron el desborde en el que vivimos hoy, en que cada sesenta segundos se suben unas 350.000 *stories* a Instagram y quinientas horas de video a YouTube, según el informe *Data Never Sleeps 2020*.

La ensayista, cineasta y académica catalana Ingrid Guardiola (Gerona, 1980) es una de las pensadoras que está desentrañando en tiempo real los cambios y tensiones a los que ha sido sometida la mirada en esta vida hiperconectada. Lleva años investigando la cultura visual al interior del capitalismo de plataformas, y en su libro *El ojo y la navaja. Ensayo sobre el mundo como*

interfaz (Arcàdia, 2019) no solo disecciona con lucidez la cultura visual contemporánea, sino que traza una guía para transitar por el basural de datos en que se ha convertido internet.

Guardiola, doctora en Humanidades, tomó la imagen icónica de Buñuel para titular este conjunto de textos en los que reflexiona sobre la saturación causada por el ocularcentrismo –concepto que resume las formas en que la imagen y la mirada se han convertido en puertas de acceso al poder y al conocimiento en Occidente– y el exceso de datos que nos rodean, y sobre las formas en que la visión y, de paso, la cotidianeidad se han ido restringiendo a los escasos centímetros de las pantallas, superficies de contacto entre el mundo algorítmico y el mundo material; interfaces repletas de datos –escribe– que funcionan como herramientas de relación con los otros y con nosotros mismos.

Profesora de la Universidad de Gerona y realizadora audiovisual, Guardiola piensa sobre las imágenes desde distintos frentes: ha filmado documentales, cofundó Boogaloo Films (descrita en la prensa como una de las productoras españolas «referentes en las nuevas formas de producir y contar historias»), es la directora del Centro de Arte Contemporáneo-Bòlit,

de Gerona y una de las coordinadoras de Soy Cámara, el laboratorio de nuevos formatos audiovisuales del influyente Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB). Desde esos lugares ha intentado dilucidar, entre otras cosas, cómo habitar el espacio mediático a contracorriente y cómo aprender a mirar cuando los ojos se han convertido en el nuevo capital.

«Un espectador consciente es el que sabe distinguir desde dónde se construye el gusto hegemónico de cada época y es capaz de destilar la educación sentimental e ideológica que esta gran maquinaria cultural construye. Es el que, sabiendo esto, decide mirar hacia otro lado o es capaz de apartar la mirada, de dirigirse hacia sitios menos saturados, menos hiperglucémicos, menos evidentes. Es el que se levanta con la resaca de tener la imaginación hipotecada», explica desde Gerona.

La ensayista ha llegado a plantear incluso la necesidad de una suerte de «escuela de la mirada» para sortear la niebla informativa propia del siglo XXI, en que los datos que generan las grandes empresas tecnológicas como Facebook, Google o Amazon se han convertido en pilares fundamentales de la economía capitalista.

Un escenario que se ha exacerbado con la crisis del covid-19:

«Lo que tienen en común este tipo de empresas es que forman parte del capitalismo de plataformas: se insertan en el capitalismo neoliberal, pero operan a través de la tecnología digital conectada. La pandemia ha hecho que ganen todavía más poder. Solo durante el primer mes de confinamiento, en Estados Unidos, Amazon contrató cien mil trabajadores», advierte Guardiola, quien hace poco publicó junto a la ensayista Marta Segarra una reflexión a dos voces en torno a la nueva realidad pandémica.¹ De aquí que su tesis sobre «el mundo como interfaz» haya cobrado hoy en día una vigencia radical: a falta de espacio público, millones de personas se han volcado hacia la esfera social privada digital a través del puñado de plataformas que manejan el negocio virtual: para el consumo televisivo y audiovisual, Netflix, Disney Channel, Amazon Prime o YouTube; para las videoconferencias, Google Meet, Zoom, Whatsapp (Facebook) o Skype (Microsoft); para recibir productos,

Amazon o las empresas de *riders* como Uber Eats; y en cuanto a redes, Instagram, Facebook, Twitter o Tik Tok.

«La mayoría de los trabajadores de estas empresas son flotas de autónomos precarizados sometidos a un sistema de producción bajo demanda y permanentemente monitoreados por empresas que no descansan, cuya política es mantenerse en activo 24/7 –explica–. Hace poco, el director ejecutivo de Netflix, Reed Hastings, decía que su principal competidor no eran las otras plataformas de video bajo demanda, sino el sueño de los espectadores, materializando lo que Jonathan Crary decía en 2013 en *24/7: Capitalismo tardío y el fin del sueño*: que el capitalismo coloniza el territorio del sueño, aquella franja temporal en la que estamos solidariamente improductivos. Se trata de crear un mercado sin fin, sin límites, a escala 1:1 con la vida.»

–El modelo de negocios de internet se suele resumir en la frase «cuando algo es gratis, tú no eres el cliente, eres el producto», una idea tan naturalizada que ya no la vemos o quizás ni nos importa. Con tal de existir en el mundo virtual, entregamos una buena parte de nuestra intimidad. Lo curioso es que nos sometemos a este sistema como si no hubiera alternativa.

Lo sintetizas muy bien: se da más importancia a la construcción de identidades en la red que a la privacidad. En Cataluña, la plataforma de activistas Xnet está desarrollando un paquete similar a Google Workspace pero con software libre. El objetivo es la *desgooglelización* de la educación y la gestión responsable de los datos privados. El visionario Marshall McLuhan, en los años 60, ya hablaba de que con los nuevos medios electrónicos todo nuestro sistema nervioso se había vuelto exterior a nosotros y lo habíamos entregado a las empresas. Por tanto, no es hiperbólico decir que estas empresas se instalan dentro de nosotros y que vivimos en un mundo digital con grandes implicaciones psicosociales.

Según la profesora Shoshana Zuboff, estas corporaciones se aprovechan de los picos de vulnerabilidad de los usuarios para lanzarles mensajes en el momento más oportuno, en algunos casos implicando decisiones de compra, de voto o de producción de emociones. De ahí que lo que elegimos, decimos o hacemos no sea banal, sino que tenemos que reflexionar

¹ *Fils. Cartes sobre el confinament, la vigilància i l'anormalitat* (Hilos. Cartas sobre el confinamiento, la vigilancia y la anormalidad). Barcelona, Arcàdia, 2020.

«Un espectador consciente es el que sabe distinguir desde dónde se construye el gusto hegemónico de cada época.»

seriamente sobre en qué empresa nos alojamos, qué decimos y qué callamos, qué información personal damos, los permisos que les damos, cómo nos protegemos de ellas, qué nos enseñan, qué tipo de relaciones fomentan. Son entornos donde la transparencia del individuo es directamente proporcional a la opacidad de la empresa.

El mito de la abundancia

No es ningún secreto que internet dejó de ser ese espacio libre y democrático que imaginaron los ciberactivistas de los años noventa. Es cosa de pensar en el filtro burbuja, la selección de contenidos sesgados que las empresas como Google o Facebook ofrecen a sus usuarios a partir de sus rastros digitales —desde los *likes* hasta las búsquedas—, o en la dictadura de las *cookies*: se puede acceder a lo que uno quiera *siempre y cuando* se acepten los términos y condiciones. Es decir, es imposible navegar sin decir que sí a todo.

«Las compañías de internet (los motores de búsqueda, las redes sociales) no son un espacio independiente de los intereses políticos y económicos (...), sino un lugar que reproduce los excesos y las desigualdades del mundo real», apunta Guardiola en *El ojo y la navaja*. Para la ensayista, el éxito de este modelo se juega en otro espejismo:

«Plataformas como Netflix, Tinder, Facebook o Amazon fundan su valor en la abundancia o, mejor aún, en convertir el exceso de información, productos, servicios e interacciones en un ecosistema de la abundancia donde esta, más que una realidad, es una especie de ficción muy bien construida que adquiere un carácter mítico. [Lewis] Mumford añade que la atracción que ejercen los inmensos supermercados puede deberse a que son la reproducción mecanizada del Edén primitivo... hasta que se tiene que pagar. Hoy en día, el símil con el supermercado es la cultura Walmart y las plataformas online. En la mayoría de estos espacios, uno casi ni se da cuenta de la parte sucia, de la transacción monetaria. Estas plataformas fascinan porque actualizan el mito de la abundancia no solo de

las mercancías, sino también de usuarios e interacciones, por lo tanto, de recompensas sociales», explica, y agrega:

«Este exceso de oferta invita a los usuarios a poner en práctica un *power of choice* ilusorio, es decir, el poder de decidir qué producto o servicio consumes en un stock en apariencia permanentemente renovable y según un criterio único e intransferible. Son espacios para la cornucopia, donde la interfaz ha sustituido al cuerno del mito grecorromano. El consumo se transforma en un modo de vivir donde el individuo es precintado en su propio catálogo de gustos, como si la renovación en los productos de consumo significara un empoderamiento social y moral. Pero la abundancia es falaz, porque es un medio de propagación que crea y destruye tendencias, y porque el filtro burbuja escoge por ti; porque la datificación de la experiencia digital, la metrifización y las ansias predictivas hacen que haya menos diversidad.»

—Internet es una suerte de basural audiovisual donde es cada vez más difícil detectar noticias falsas o *deepfakes*, montajes que hoy se difunden a toda velocidad. ¿Cómo vivir en un mundo virtual en el que es casi imposible distinguir verdad de mentira, realidad de ficción? ¿Habrá que acostumbrarse a convivir con esa incertidumbre?

La dicotomía verdad/mentira no me convence del todo, porque en lo cultural (y más en lo mediático) todo es relato. La historia de los medios es una historia de reconstrucciones, ingeniería social para responder a unas tendencias ideológicas determinadas. La descripción de «cuarto poder» con relación a los medios de comunicación de masas no era exagerada. Estoy cerca de filósofos como Baudrillard o sociólogos como Bourdieu, que analizan el espejismo del que viven ciertos medios (especialistas en simulacros), o su poder coercionador. Ahora la fe, la ideología y el voto se negocian online. Es la misma historia con medios estructuralmente un poco diferentes,

«Lo que el confinamiento ha puesto de manifiesto es el desencanto generalizado respecto a nuestro entorno inmediato y el *modus vivendi*...»

puesto que pueden llegar a más gente por ser medios de propagación; es un poco más difícil saber si un perfil es real o artificial (un bot, es decir, una máquina de propaganda) y la tecnología de simulación con los *deepfakes* se ha sofisticado. Pero de la misma forma también existe mucha información que viaja en direcciones opuestas. La realidad siempre está en proceso de negociación, desde los primeros mitos.

–En *El ojo y la navaja* haces una pregunta muy interesante: ¿cuáles son las consecuencias de simularnos tanto, de concebir nuestra intimidad performativizada como mundo? Me pregunto cómo responderías esto hoy, en medio de una pandemia que nos tiene todo el tiempo detrás de una pantalla.

Lo que el confinamiento y la pandemia han añadido a lo que venían siendo las «identidades nómadas» y performáticas en la red ha sido un colapso del mundo real y una asimetría demasiado violenta entre «lo posible» en el mundo físico y «lo posible» en el mundo digital. Es decir, lo que el confinamiento ha puesto de manifiesto es el desencanto generalizado respecto a nuestro entorno inmediato y el *modus vivendi* de una sociedad que ha tensado demasiado su modelo socioeconómico. Las depresiones y manías psicoafectivas nacidas en la pandemia tienen que ver con esta asimetría, además de habernos puesto nuestra fragilidad ecosistémica delante de los ojos. Reconocer que no escogemos casi nada de lo que nos pasa, que la «sociedad del progreso» hace aguas y que el solucionismo tecnológico es incapaz de lidiar con la salud mental y del alma es un duro golpe para cualquiera.

–¿Cómo crees que cambiará la mirada después de esta experiencia pandémica de una vida saturada de pantallas?

Ya en el siglo XVIII, William Hogarth pintaba cuadros como *The battle of pictures* –en que las pinturas se fugan del estudio del artista– y en la

misma época, en París, el Louvre acogía masas que querían ver un museo saturado de imágenes. El régimen actual de la imagen hiperubicua y conectada ya se encontraba prefigurado muchos años antes en el texto de Paul Valéry *La conquista de la ubicuidad* (1928), en el que anticipaba que las obras de arte adquirirían una especie de ubicuidad que las haría estar donde estuviéramos nosotros, y que las podríamos encontrar en cualquier elemento, como por ejemplo el agua, el gas o la electricidad. De este modo, se perfilaban unas obras a las que podríamos recurrir siempre, como realidades sensibles a domicilio.

Lo que ha aumentado es la cantidad de información que se trajina: de hecho, la idea de «vida emitida» (*streamlife*) es muy clara al respecto. Las pantallas cada vez son más pequeñas y lo que evoluciona a pasos de gigante es todo lo que tiene que ver con la inteligencia artificial y la internet de las cosas, es decir, los *smart gadgets* para los cuales lo importante es la biometría (cálculo de datos) y no la pantalla. La pantalla es un pretexto, como lo era en las ficciones como *Minority report*, donde Philip K. Dick entendía que la tecnología tenía más que ver con las formas de control y lo predictivo que con la socialización o las imágenes. Lo que sí que imagino cambiarán son las aplicaciones a través de las cuales nos comunicamos; ahora estamos en las redes sociales, dentro de diez años a lo mejor no quedará nada de ellas.

–En medio de ese vertedero de imágenes, dices que «habrá un momento cuando la gente se dé cuenta de que hemos relegado la memoria a las máquinas, y que las máquinas guardan las imágenes sin la potencia memorialista de un archivo». El historiador Pierre Nora cree que el siglo XXI, con sus excesos de información, será el siglo del olvido.

De nuestro día a día tenemos un excesivo registro de momentos poco relevantes, a diferencia de antes, que grabábamos momentos considerados más «trascendentales», aunque también era una

construcción cultural, como las bodas y bautizos. Estas imágenes random no siempre son buenas aliadas para la memoria. De todas formas, en el sector artístico hay muchísima gente trabajando con archivos y desde otras miradas a las que ofrecía el siglo XX. Están los que crean nuevos principios de organización dentro del gran archivo mutante que es internet, los que trabajan la memoria colectiva desde un punto de vista más afectivo, aquellos que se centran más en el trauma histórico o aquellos que, como decía Benjamin en *Excavar y recordar*, se comportan como un hombre que excava y que va dando paladas a tientas. También los museos han creado proyectos y estrategias para rescatar de los almacenes obras poco vistas, o se deja que artistas contemporáneos manoseen sus fondos y los trabajen desde otras perspectivas. Es decir, hay un interés enorme por las prácticas de archivos vivos.

–Si bien internet tiene un potencial democratizador porque todos pueden ser vistos, teóricos como Boris Groys dicen que eso lo convierte en «el paraíso y el infierno juntos», en alusión a la cita de Sartre de que el infierno son los demás, es decir la vida bajo la mirada de los demás. ¿Será realmente así? Si todos estamos entregados a eso tiene que haber cierta ganancia.

Richard Sennett, en *Carne y piedra*, explica que en el periodo medieval se idearon tres elementos en el diseño del jardín destinados a estimular la introspección: la pérgola, el laberinto y el estanco. La pérgola era un lugar para esconderse de los demás en una época de gran densidad humana. Esto nos recuerda a internet en su pérdida de intimidad fruto de la hipervisibilidad y en cómo esta puede llegar a multiplicar el deseo, pero también hacerlo confuso, turbio, enfermizo. El exceso de visión nos conduce a los celos, al asco y la indiferencia. ¿Cómo podemos escondernos de la mirada *voyeur* de los demás? A lo mejor pasa por reconocer que las redes son espacios donde mirar es trabajar y donde las identidades se monetizan, se instrumentalizan, con lo que puedes calibrar tus expectativas si conoces cuál es el juego, cuándo termina la performance. Es decir: surfeando la piel digital de las plataformas sociales sin buscar una porosidad real.

Punto seguido



Ustedes, los animales

Alejandra Costamagna

ÚLTIMOS DÍAS DE NOVIEMBRE DE 2020. Llevas nueve meses tratando de concentrarte, pero sólo te llegan muñones de ideas. La cabeza llena de ruidos, el mundo desplomándose. «Ese cadáver ya me está fastidiando. Es lo primero que veo, o que miro, cada vez que levanto la persiana del dormitorio», apunta Mario Levrero en *La novela luminosa*. Se refiere a la paloma muerta que observa detenidamente durante los días que dura su confinamiento voluntario para escribir el libro por el que ha recibido una beca Guggenheim, que terminará siendo un extensísimo prólogo, a modo de diario de imposibilidad de escritura, y una breve novela. «Eh, paloma muerta, levántate y vuela», insiste. Has vuelto a Levrero pensando en las trabas de la escritura, en el balbuceo y la fragmentariedad como únicas posibilidades estos días de encierro e incertidumbre. Observas con atención quirúrgica cosas que antes pasabas por alto: una araña, los cachureos en el balcón del vecino, las pelusas que se amontonan en el huequito entre el colchón y las tablas de la cama. Llenas cuadernos con citas de los libros a los que te asomas. La mexicana Cristina Rivera Garza imagina en *Los muertos indóciles* a los escritores como «curadores textuales».

2 DE DICIEMBRE DE 2020. Las escuchas en el techo, ululando como si estuvieran en una asamblea de propietarios y levantarán el tono para ser

tomadas en cuenta. Te asomas por la ventana y las ves. Para tu sorpresa, son solo dos: una, flaca y de tonos claros, recibe las maderitas que trae la otra, más robusta y oscura, y las acomoda en un hueco minúsculo. No te imaginas que ese montoncito precario de ramas pueda llegar a ser un nido. Al día siguiente ya es un hecho: la paloma flaca se echa a empollar. El robusto es el celador, que observa desde el techo.

Escribe la poeta Inger Christensen:

Las palomas existen, los soñadores, las muñecas
los asesinos existen;
las palomas, las palomas;
niebla, dioxina y días; los días
existen; los días la muerte; y los poemas;
existen; los poemas, los días, la muerte.

13 DE DICIEMBRE DE 2020. ¡Puso dos huevos! No sabes nada de palomas. Te pones a estudiar y quedas impactada: la hembra y el macho se turnan la incubación y luego la alimentación y el cuidado. Hoy los ves hacer el cambio de turno. A la hora de almuerzo se va la paloma y llega el palomo. Háblame de custodia compartida.

Escribe el tuitero chileno @Maeterlinck: «Las palomas comen flores. No es invento ni es poesía, las veo hacerlo a diario. Con lo que comen, con todo lo que echan al buche, machos y hembras producen la llamada “leche de buche”, con

la que alimentan a las crías». Y también: «Las gangas, primas de las palomas, viven en lugares secos, de la península ibérica al norte de la India. A veces recorren kilómetros buscando agua y, cuando encuentran, se empapan las plumas del pecho para ir a dar de beber a las crías».

26 DE DICIEMBRE DE 2020. ¡Nacieron las crías! Odiás las exclamaciones, pero estos días sientes que no hay otra forma de manifestar tu emoción con esta escena que te llegó gratis, sin suscripciones. Ves, debajo de la paloma, la cabeza minúscula, el pico ya desarrollado y el cuello de uno de los pichones. Supones que el otro estará ahí también. Es amarillo, parece un pato sin plumas. Minutos antes habías escuchado un zureo distinto, más agudo. Te asomaste con cuidado, detrás de la cortina. Había otro pájaro en el tejado, muy cerca de la paloma que empollaba. ¿Un tiuque? No pudiste distinguirlo bien. Sus gestos sugerían algo que te pareció tensión. Al rato: cambio de turno. Llega el palomo, se va la paloma. Ves, al fin, a los dos palomitos amarillos.

Dice la investigadora estadounidense Jennifer Ackerman: «Empecé pensando, como la mayoría de la gente, que las palomas no eran muy inteligentes, que defecaban por todos lados y que eran un problema. Pero aprendí que las palomas tienen una de las memorias más impresionantes: pueden aprender y recordar cientos de fotos y almacenarlas en su memoria de largo plazo y recordarlas hasta un año después. Y aunque no son capaces de establecer formas de comunicación complejas, son aprendices excepcionales y muy talentosas a la hora de hacer distinciones visuales. Pueden aprender a diferenciar rostros y pinturas de diferentes estilos artísticos. De hecho, pueden categorizar una pintura que nunca vieron antes. Pueden catalogar a un Renoir como impresionista y a un Braque como cubista. Recientemente, han estado entrenando palomas para distinguir entre tejido normal y canceroso en mamografías, y lo han hecho con más precisión que un técnico entrenado».

28 DE DICIEMBRE DE 2020. El palomo golpea el pico de uno de los pichones. Piensas que con el picoteo intenta levantar esa cabecita que aún no se sostiene sola. Pero también temes que el crío esté moribundo. Guleas. Te enteras de que los palomos alimentan a sus crías de esa forma. Le van entregando, de pico a pico, la «leche de

buche» de la que ha hablado @Maeterlinck, esa leche paterno-materna que secretan ellos mismos. Te asusta también que estén todo el tiempo arriba de los pichones. ¿No los aplastarán? Supones que hay un espacio que no ves, hacia el rincón, donde tienen más apertura. Pasas pegada a la ventana. En la tarde ves cómo llega el palomo y ahora picotea suavemente la cabeza y el pico de la paloma. A lo mejor le traspasa leche de buche también. Ella no se resiste, pero tampoco le devuelve el gesto. Luego la hembra se mueve y deja espacio al macho para que retome el turno. Ahí los ves. Amarillos aún, quietecitos. La paloma sale volando y la pierdes de vista.

31 DE DICIEMBRE DE 2020. Observas que los turnos del palomo son de seis horas, más o menos. La paloma hace el resto. Levrero miraba la descomposición de un cuerpo de paloma. Tú las miras empollar y anidar. Las miras vitales. Les agarras cariño. El cariño de los tontos, diría Antonio Di Benedetto. Te da miedo el Año Nuevo y sus fuegos artificiales.

Escribe Fleur Jaeggy: «Tal vez haya algo que los muertos no quieren revelar. Por eso imitan el sonido de los pájaros».

2 DE ENERO DE 2021. Más de tres mil contagios en los últimos tres días, cuando se supone que ya vamos de vuelta. El gobierno anuncia un plan de vacaciones. La vida sigue en tu tejado: los pichones van cambiando el amarillo por un tono tímidamente grisáceo en sus pelajes. La cola todavía no se parece a la de ninguna paloma. La nueva dinámica de los padres: dejarlos solos la mayor parte del día. Cambiaron los turnos y vienen indistintamente a alimentarlos la paloma o el palomo. Uno de los dos duerme con ellos. Aunque parecen solos, son vigilados desde alguna punta del tejado. Dos o tres veces te has asomado pensando que no están y han aparecido de la nada. Qué sapea, vieja copuchenta, parecen decirte con un arrullo más grave. Aquí estamos, de guardia, te informan con la mirada. Los pichones crecen a una velocidad abismante. Uno más que el otro. Y se mueven, se rascan, ya quieren empezar la vida de pájaros. El pico siempre fue lo más grande de sus cuerpos, pero hoy tiene una utilidad muy visible: lo abren pidiendo alimento, se acicalan con él, intercambian fluidos con los palomos. Esa parte es desconcertante: cuando los alimentan, parece

Hay sangre en el lomo del pichón, parece picoteado. Está tibio. Lo levantas para acomodarlo en la caja de madera de la vecina. Tiene los ojos abiertos, brillantes.

que fuera un besuqueo o una pequeña disputa. El padre (generalmente es el más enfático) agarra los piquitos y parece sacudirlos. Ya van dejando de parecer patos, a pesar de que la cola aún no les ha crecido.

Escribe Inger Christensen:

quiero vivir de ahora en adelante;
semiahogada y embalada
una cualquiera entre
todas las palomas cansadas
del tráfico, en cuyo último
puñado de plumas el desesperado
tiempo gris de la paz
hace precipitarse al ojo
del hombre; así quiero vivir; con mi pequeño
y grato
período de semidesintegración en el interior
de mi corazón; así quiero morir;
me he enterado de que voy a morir, me dije a
mí misma
que voy a morir, lo he dicho
y he dado las gracias por la pena,
por el olvido, hecho; me dije
a mí misma: piensa como
un pájaro que construye su nido,
piensa como una nube, como
las raíces del abedul enano.

Le cuentas a una amiga que estás viviendo un romance con unos pájaros. «¿Qué pájaros son?», te pregunta. La escuchas decepcionada al otro lado de la línea: «Ah, palomas». Y tu cabeza te dice: «Ah, un ratón que vuela; ah, una plaga». La paloma no tiene la épica de un pájaro endémico. Te has enamorado de unas vulgares palomas.

Escribe la filósofa e historiadora estadounidense Donna Haraway: «Deviniendo-con personas durante muchos miles de años, las palomas domésticas (*Columba livia domestica*) surgieron de pájaros originarios del sur y oeste de Europa, el norte de África y Asia occidental y del sur. Las palomas bravías (*Columba livia*) llegaron a las

Américas con los europeos, entrando en Estados Unidos a través de Port Royal en Nueva Escocia en 1606. En todos los lugares a donde han ido, estas palomas cosmopolíticas han ocupado ciudades a su antojo, incitando al amor y al odio humanos en medidas exorbitantes. Llamadas “ratas con alas”, las palomas silvestres son sujeto de vituperación y exterminio, transformándose también en preciadas compañeras oportunistas, alimentadas y observadas ávidamente en todo el mundo. Las palomas bravías domésticas han trabajado como espías llevando mensajes, criando pájaros, como palomas sofisticadas en ferias y mercados de pájaros, alimento de familias trabajadoras, sujetos de tests psicológicos, interlocutoras de Darwin sobre el poder de la selección artificial y mucho más. Las palomas silvestres son el alimento preferido de rapaces urbanos como el halcón peregrino, que, después de haberse recuperado del casi exterminio por el adelgazamiento de la cáscara de sus huevos a causa del DDT, ha vuelto a vivir en los puentes y las cornisas de los rascacielos».

6 DE ENERO DE 2021. Desapareció un pichón, el más pequeño. Lo buscas en tu balcón, que está a unos tres metros hacia abajo del nido. Miras el patio del vecino, a cinco pisos de distancia. Ninguna señal. El palomo le picotea la cabeza al hijo que le queda. Te ve asomada a la ventana, a pesar de que estás oculta detrás de la cortina. Se acerca al vidrio y te arrulla demandante. ¿Dónde lo dejaste?, parece decirte. ¿Qué hiciste con él? Luego camina por el tejado emitiendo esos sonidos desesperados. En su búsqueda deja al pichón solo. Lo ves maltrecho. Durante el día te asomas permanentemente y ves que el palomo va y viene, va y viene. Al caer la noche vuelves a mirar y, oh, el nido está vacío. Tu gata rasguña el ventanal que da al balcón y ves a la cría en una esquina. Supones que cayó sobre un pisisito de mimbre y eso amortiguó el golpe. No se ve herido, pero no te consta que no tenga una

A las siete de la mañana le das avena con una jeringa y recibes el mensaje de la veterinaria. Que lo vuelvas a subir al nido, dice. Lo haces y a las pocas horas se vuelve a caer.

alita rota. Buscas una caja de cartón, la rellenas con chalecos de lana, le pones un guatero tibio, agarras al pájaro como puedes y lo acomodas ahí. Consigues el dato de una veterinaria experta en aves. Ya es tarde. Le envías un mensaje. Ayuda, urgente. Te quedas hasta la madrugada viendo páginas de pájaros. Qué come una cría de paloma, cuándo empieza a volar, qué hacer en un caso como el tuyo, cómo convertirse en pájaro. No duermes. A las siete de la mañana le das avena con una jeringa y recibes el mensaje de la veterinaria. Que lo vuelvas a subir al nido, dice. Lo haces y a las pocas horas se vuelve a caer. Otra vez sobre el pisito de mimbre, un milagro. Te asomas por la ventana y ves a un tiuque en el tejado, que mira hacia abajo. Pienzas en llevar al pichón a algún centro de rescate, pero la veterinaria te dice que como las palomas se consideran plaga el protocolo es eutanasiarlas. La mujer insiste: que lo vuelvas a subir. Que lo pongas en una caja de unos treinta centímetros de profundidad para que esté protegido y no se meta un predador que pueda botarlo. Que mientras más tiempo pase contigo más difícil será su liberación. Que si lo crías, no vas a poder dejarlo libre. Así que eso haces. Instalas una escalera en el balcón y lo subes al tejado con la caja de treinta centímetros.

Dice Jennifer Ackerman: «Los pájaros pueden pensar lógicamente y razonar al mismo nivel que los niños pequeños. Pueden resolver problemas complejos con los que no se han enfrentado antes, fabricar y usar sus propias y sofisticadas herramientas, al mismo nivel que los grandes primates como los orangutanes y los chimpancés. Pueden contar, enseñarse cosas unos a otros, y entender los principios de física básicos como causa y consecuencia. Pueden transmitirse tradiciones culturales (en la forma de cantar o en el estilo de herramientas). Son capaces de hacer cosas que pensábamos que eran únicas al ser humano, como, por ejemplo, recordar el pasado y planificar el futuro. Además, usan formas

de comunicación que se asemejan al lenguaje humano».

7 DE ENERO DE 2021. El reencuentro no es fácil. Como el polluelo está en la caja, el palomo no lo ve. Pero lo escucha: se hacen ruidos uno a otro y el pichón salta como loco para que el padre lo vea. Cuando al fin ocurre, juntan los picos y no se sueltan por varios minutos. Es raro pensar qué siente un pájaro, pero no te cabe duda de que es una escena feliz. Calculas que le faltan unos quince días para que aprenda a volar. Vas contándolos uno a uno. La hembra no aparece más: el palomo se hace cargo del pichón, pero lo deja solo buena parte del día. Se ve cómodo en la cajita que le armaste. Intenta aletear, ensaya el vuelo. Le ha aparecido una franjita blanca en el lomo, que va marcando su plumaje.

Ackerman: «Los pájaros recuerdan, piensan, sienten, hacen regalos y aman».

12 DE ENERO DE 2021. A las ocho de la mañana te golpean la puerta. Te levantas adormilada, no esperas a nadie. Estos días de peste, además, piensas que tocar la puerta sin aviso solo puede ser para anunciar una tragedia. Miras por el ojo de buey y ves a la vecina del primer piso con una caja en las manos. Mierda, dices, se cayó el pichón con caja y todo y me viene a devolver la caja. Te pones la mascarilla y le abres. Pero no: es una caja de madera que ha pintado ella misma y la está vendiendo. Le miras las manos para asegurarte de que no lleva un pájaro oculto. Le preguntas cuánto cuesta la caja. Cuatro mil pesos, dice. Y tiene un broche, agrega. No hay pájaro, no es la caja de cartón, te ha despertado a las ocho de la mañana. Le pasas cuatro billetes de mil.

Escribe Laurie Anderson: «Estoy parada en la sala, donde ella se está muriendo. Y ella habla en una voz nueva, alta, que nunca le había escuchado: “¿Por qué hay tantos animales en el techo?”, dice. ¿Cuáles son las últimas palabras que decimos en nuestra vida? ¿Cuáles son las

últimas palabras antes de convertirse en tierra? Cuando murió mi madre, estaba hablando con los animales que se habían juntado en el techo. Les habló con ternura. “Ustedes, los animales”, dijo. Sus últimas palabras, todas dispersas».

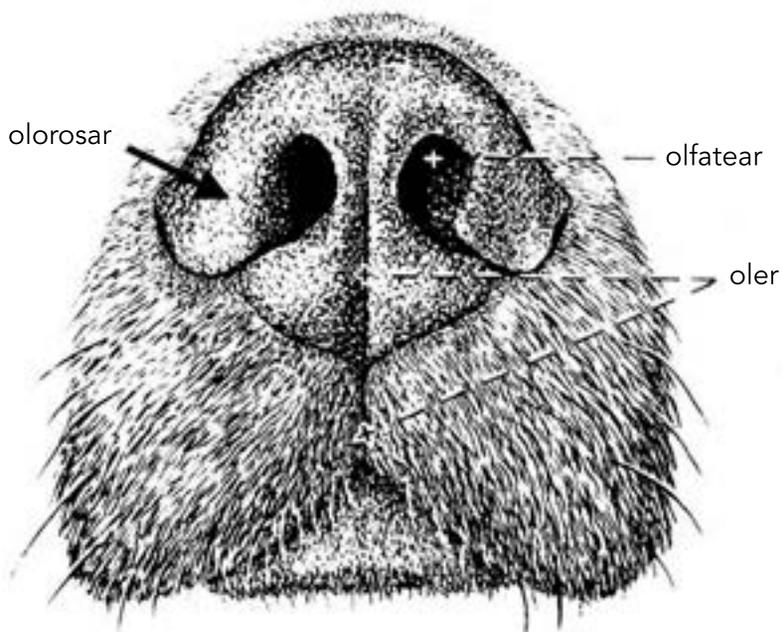
13 DE ENERO DE 2021. A las diez de la mañana el pichón aletea, aletea, muestra sus alas de paloma ya en regla. Sus colores se han ido afinando. La cola crece. Sólo la cabeza tiene aún pelos amarillos, como pelusitas rucias. Lo observas durante todo el día. Pero a las ocho de la tarde te asomas y no está. Te parece que la caja de cartón tiene rastros de sangre. Corres al balcón y te fijas en el pisito de mimbre, calculando que ahí cayó las dos veces anteriores. No lo ves. Pero miras hacia el lado y ahí está, estrellado de boca contra el suelo, con las alas abiertas. Si estuviera en el aire, podría ser la postura de un vuelo fastuoso. Medio metro más atrás, un charco de sangre del tamaño de una mano adulta. Hay sangre en el lomo del pichón, parece picoteado. Está tibio. Lo levantas para acomodarlo en la caja de madera de la vecina. Tiene los ojos abiertos, brillantes. Pesa unos cuántos gramos más que cuando lo subiste al tejado la semana pasada. Ya es una paloma. «Eh, paloma muerta, levántate y vuela.» La acomodas en la caja, cierras el broche. Agarras la palita de la arena de tu gata. Falta poco para el toque de queda. Vas a la plaza de la esquina y desistes: está llena de gente. Llamas a G. y le preguntas si puedes enterrar un pájaro en su jardín. Abres la caja y acaricias al pichón por última vez. Plumaje de terciopelo. Cavas a toda velocidad, el toque de queda te pisa los talones. Lo acomodas en su fosa, le echas la tierra encima. Cuando vuelves a tu departamento, te topas con una pluma, una pelusa apenas en la alfombra. Debe haberse desprendido de la caja cuando pasaste con ella por el pasillo. «¿Dónde están los pájaros cuando mueren?», se pregunta la uruguaya Inés Bortagaray. Limpias la sangre pegada en el suelo del balcón. La restriegas, la restriegas, como si quisieras sacar a la fuerza el huequito que ha quedado en ti.

Dice Laurie Anderson que dijo su madre: «Dile a los animales, dile a todos los animales».

Olorosar

Una nota breve

Guillermo Soto Vergara



El *Diccionario de la lengua española (DLE)* registra *olorosar* como chilenismo coloquial con el sentido de «percibir los olores». Más detallada es la definición del *Diccionario de americanismos*, que califica de popular tanto *olorosar* como la variante –seguramente por disimilación– *olorosar*: «aspirar por la nariz para percibir o identificar el olor de algo o de alguien». Parece que el primero que registra el verbo es Manuel Antonio Román en su *Diccionario de chilenismos y de otras locuciones viciosas* (1913-1916): «olorosar, a. la dificultad que ha hallado nuestro pueblo para conjugar con sus irregularidades el v. *oler* (*huelo, hueles*, etc.) le ha hecho inventar ese barbarismo, o en forma todavía peor, *olorosar*» (70). No aparece, en cambio, en el de Ortúzar (1893), en el de Echeverría y Reyes (1900) ni en el de Zorobabel Rodríguez (1928), repertorios tradicionales de chilenismos.

En cuanto a los diccionarios diferenciales modernos, figura en las dos obras de la Academia Chilena; tanto en el *Diccionario de uso del español de Chile* (2010) como en el *Diccionario del habla chilena* (1978). En el primero, se registra con la misma entrada y definición que en el *DLE*; en el segundo, en cambio, se incluye como entrada *olorosear* y como variante vulgar *olorosar*. Por su parte, el diccionario de chilenismos de Morales Pettorino et al. (1987), además de *olorosar*, que califica de voz familiar, y *olorosar*, registra *olorosear*, marcando ahora esta última voz como popular. El *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Corominas y Pascual (1985) solo registra la variante *olorosear*, que califican de uso vulgar chileno.

El verbo deriva evidentemente del adjetivo *oloroso*, «que exhala fragancia» (Corominas y Pascual, 1985; San Martín, 2000); es, por tanto, un verbo deadjetival. Se emplea en la lengua oral, como muestran los siguientes ejemplos, tomados, los primeros dos, de niños santiaguinos de seis y nueve años respectivamente, y el tercero, de una joven, también santiaguina:

Después se encontró con una jirafa, después la jirafa lo oloroso. (Burgos y Cortés, 2014).

Su perro, siempre muy metete, empezó a olorosar a la rana. (Cavalli et al., 1999).

Yo le digo «hola» y me mete la mano en la axila. Yo quedé pa la cagá y se empieza a olorosar y yo quedé pa la cagá... (Gárate, 2017).

Manuel Guzmán Maturana y Mariano Latorre, el autor criollista, registraron el uso popular campesino en la primera mitad del siglo pasado. Guillermo Blanco, su empleo en el habla infantil:

Mi buen tonto resollaba juerte y tupío como si estuviera alorosando pura agua floría... (Guzmán Maturana, 1934).

En que no tienen collar, patrón. Son muy pelaos y vuelan bajo. Ralazas las plumas del ala. Icen que los güitres nuevos los echan de las güitreras, y vienen p'al bajo a alorosar vizcachas y a cazar cabritos recién nacidos. D'eso viven, patrón (Latorre, 1944/1966).

On Chipo nació en el bosque. Era hijo de la selva y desde pequeño adquirió el don de olorosar al león con las orejas tendidas al viento y el brazo o el machete en el brazo alerta (Latorre, 1947/1965).

En el centro de ella, Cutu aprieta contra sí la muñeca. Le murmura, sabia, que ese era el Lobo. Por suerte se fue sin sorprenderlas.

–¿Pero viste como olorosaba? (Blanco, 1973)

Enraizado en el habla chilena, el verbo no se restringe, sin embargo, al estrato popular campesino o al lenguaje infantil, sino que se trata, como indica el *DLE*, de una voz coloquial de uso más extendido, como se desprende de los siguientes ejemplos, tomados de obras de Hernán Jaramillo y Hernán Lavín Cerda:

Tomó costumbre de penetrar hasta el jardín. ¡Le agradaba tanto el aroma de las flores! Para olorosar las rosas levantaba su trompa al cielo, cerraba los ojos y sus naricillas aspiraban con deleite la brisa embalsamada. (Jaramillo, 1930).

Es su perfume de alhelí el que su servidor quiere ahora sorber, es su combinación blanca como nalga o mantel la que yo busco palpar, olorosar. (Lavín Cerda, 1974).

El poeta Gonzalo Rojas la incluye en un poema:

iba por dentro de su cutis como un silbido / muy distinto, / la olorosaba / milímetro a milímetro, difícilmente / me apartaba. (Rojas, 2000).

«Mi buen tonto resollaba juerte y tupío como si estuviera alorosando pura agua floría...»

Y el académico Fidel Sepúlveda en un ensayo:

Importante es no angostar el gusto, no reblanecerlo con sabores *al estilo de*, sino alimentar su vocación de beber y nutrirse umbilicalmente de los sabores de la madre natura. Lo mismo vale para los olores ¡Qué decisivo es para un niño poder olorosar un campo o un bosque después de la lluvia o un mar abierto después de una tempestad! Todos los sabores y olores maqui-llados son descubiertos en su camuflaje cuando se tiene el contacto piel a piel con el cosmos (Sepúlveda, 2019).

Su uso y valoración parecen depender, como suele ocurrir, del criterio normativo del hablante, materia sociolingüística que no abordo en esta nota. Como puede observarse en los ejemplos, *olorosar* tiene un significado más preciso que *oler*. Por lo pronto, no se emplea como verbo intransitivo para designar la exhalación de fragancia («esta flor huele bien») ni en el uso figurado para expresar una inferencia personal o subjetiva: «Me huele/huelo que hay gato encerrado». *Olorosar* es un verbo transitivo que toma como objeto directo a la fuente del olor y como sujeto a quien percibe la fragancia: alguien olorosa algo, por ejemplo, una flor.

No significa esto, sin embargo, que *olorosar* haya reemplazado a *oler* en el sentido de percibir un olor. *Oler* sigue empleándose, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

Si estoy en el campo, el silencio es concordante. Ni un solo ruido humano. Ni siquiera huelo el maíz (Serrano, 2001).

Pero cuando en otoño volvíamos del fundo, nos preguntaba mil cosas y parece que nos olía, para extraernos el aroma de los litres, los espinos, los arrayanes, de que pudiéramos habernos impregnado. (Araya, 1948/1970).

Olorosar no puede sustituir a *oler* en (12), aunque

sí en (13). La cuestión parece radicar en que *olorosar* exigiría que quien percibe lo haga en forma intencional, que se trate de un proceso controlado. *Oler*, en cambio, puede emplearse en lecturas sin control, como en (12), y controladas, como en (13). Estamos, a este respecto, ante una oposición privativa en que el término no marcado es *oler*, es decir, podemos usar *oler* en vez de *olorosar*, pero no siempre *olorosar* en vez de *oler*.

Como ya dijimos, *olorosar* toma como objeto directo la fuente de la que emana el olor o fragancia. En *oler*, en cambio, el objeto directo puede expresar tanto la fuente como el olor que esta emana. Decimos «huelo una fragancia en el aire», pero no «oloroso una fragancia en el aire». En esto, persiste en el verbo el sentido del adjetivo del que deriva: se olorosa algo que exhala olor, que es oloroso.

El siguiente contraste permite apreciar la diferencia entre los dos verbos. Mientras (14) y (15) son naturales, (16) es inaceptable en el sentido de los ejemplos anteriores¹:

Hay olor a gas.
Huelo gas.
#Oloroso gas.

De lo hasta aquí expuesto, podría pensarse que el significado más próximo no es el de *oler*, sino el de *olfatear* en su uso literal: «oler con ahínco y persistentemente» (DLE). *Olfatear*, que también tiene el rasgo de control y designa, en consecuencia, un evento intencional, se ilustra en los siguientes ejemplos:

Mi perro olfateó la liebre con prolijidad, se retiró un poco y se tendió como si no le causara la más leve impresión (Araya, 1948/1970)

... cuando nos encontramos entre nosotros, nos miramos, nos olfateamos como los perros y

¹ Agradezco estos ejemplos a Nicolás Olguín. También los comentarios de María Laura Pardo, Gabriel Alvarado y Rubí Carreño.

La cuestión parece radicar en que *olorosar* exigiría que quien percibe lo haga en forma intencional, que se trate de un proceso controlado.

sabemos inmediatamente cómo situar al otro...
(Serrano, 2001)

Tanto en (17) como en (18) podríamos haber usado *olorosar*. Al igual que *oler*, *olfatear* tiene, sin embargo, usos epistémicos que, como ya vimos, no se dan con *olorosar*: podemos decir de alguien que «olfateó un problema», pero no que «lo oloroso». Parece haber también cierta diferencia cualitativa, aspectual, entre *olfatear* y *olorosar*. Mientras *olorosar* corresponde a lo que la semántica lingüística llama una actividad, esto es, un evento dinámico, durativo y atético (es decir, sin fin en sí mismo), *olfatear* da cuenta de un evento típicamente iterativo, repetitivo, conformado por microactos intermitentes ejecutados por el agente, su nariz. Hay, pues, en *olfatear* una especificación de la manera de actuar –los microactos que constituyen *olfatear*– que no se encuentra en *olorosar*, que, a este respecto, es más próxima a *oler* pues informa solo de la percepción del olor, aunque siempre el olor que algo emana. De ahí que, en contraste con *olfatear*, *olorosar* pueda usarse en casos en que lo que interesa comunicar es la percepción misma de la fragancia. Esto implica que *olorosar* puede figurar en usos en que no se daría *olfatear*. En el siguiente ejemplo, el empleo de *olfatear* habría desencadenado, en la variedad en que la distinción existe, una lectura centrada en los movimientos breves y repetidos de la nariz del narrador y no solo en la percepción de los aromas que emanaban las flores, que parece haber sido la intención del autor:

Saltábamos por los pastelones, olorosábamos las flores que emergían entre los barrotes de las rejas de los jardines a la calle... (Jofré, 2017).

En síntesis, aunque en un enunciado concreto *olorosar* pueda ser equivalente a *oler* o a *olfatear*, su significado en la lengua es diferenciable de ambos verbos: siempre se emplea para la percepción intencional del olor o fragancia que emana

de algo, toma como objeto directo la fuente del olor, es una actividad durativa y sin fin intrínseco, y no especifica la manera en que se realiza la acción. Aunque *olorosar* parece ser la variante más común, también se dan *olorosear*, *alorosar* y, quizás, *alorosear*. No deja de ser sugerente que mientras *olorosar* deriva de *oloroso*, *olfatear* lo haga de *olfato*. Si *oler* es la forma no marcada de la tríada, *olfatear* perfila el acto perceptivo del agente y *olorosar* destaca la fragancia percibida y la fuente que la exhala.

Guillermo Soto Vergara es profesor de la Universidad de Chile y miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua.

Referencias

- Araya, E. (1970 [1948]). *La luna era mi tierra*. Santiago, Andrés Bello.
- Blanco, G. (1973). *Adiós a Ruibarbo*. Santiago, Pineda Libros.
- Burgos, E., y M. Cortés (2014). «Relación entre el desarrollo del modo narrativo y el del modo descriptivo desde la niñez hasta la adolescencia». Informe final de seminario para optar al grado de licenciado en lengua y literatura hispánica con mención en lingüística. Universidad de Chile.
- Cavalli, D., B. San Martín, A. San Martín y C. Yus (1996). «Una propuesta semántica para el estudio del segundo plano narrativo en el discurso infantil». *Lenguas Modernas* 23, 95-114.
- Corominas, J., y J. Pascual (1985). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos.
- Gárate, W. (2017). «Mujeres y espacio público. Vivencias de acoso callejero en mujeres de la ciudad de Santiago». Memoria para optar al título profesional de geógrafa. Universidad de Chile.

- Guzmán Maturana, M. (1934). «Cuentos tradicionales en Chile». *Anales de la Universidad de Chile* 14, 34-81.
- Jaramillo, H. (1930). *Granos de lentejas*. Santiago, Nascimento.
- Jofré, M. (2017). *Te habría dicho que sí*. Santiago, Catalonia.
- Latorre, M. (1966 [1944]). *Viento de mallines*. Santiago, Zig-Zag.
- Latorre, M. (1965 [1947]). *Chile, país de rincones*. Santiago, Zig-Zag.
- Lavín Cerda, H. (1974). *El que a hierro mata*. Barcelona, Seix Barral.
- Morales Pettorino, F., O. Quiroz Mejías, J.J. Peña Álvarez, A.R. Farías, M.G. Becker y C.C. Cruz (1987). *Diccionario ejemplificado de chilenismos y de otros usos diferenciales del español de Chile*. Valparaíso, Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso.
- Rojas, G. (2000). *Qué se ama cuando se ama*. Santiago, Dibam.
- Román, M.A. (1913-1916). *Diccionario de chilenismos y de otras locuciones viciosas*. Santiago, Imprenta de San José.
- San Martín, A. (2000). «Procedimientos de creación léxica en el registro festivo del diario chileno *La Cuarta*». *Boletín de Filología* 38.1, 211-251.
- Sepúlveda, F. (2019). «Estética: Educación de los sentidos y sentido de la educación». *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones* 29, 25-30.
- Serrano, M. (2001). *Lo que está en mi corazón*. Santiago, Planeta.

Dossier

La vida breve



The typist home at teatime, who begins
 clear ~~the~~ away her ~~broken~~ breakfast, lights
 Her stove, and lays out squalid food ~~in time~~;
 Prepares the room and sets the room to rights.

Out of the window perilously spread
 Her drying combinations meet the sun's last rays,
 And on the divan ~~pile~~, (at night her bed),
 Are stockings, dirty camisoles, and stays.

A bright kimono wraps her as she ~~sprays~~
 In nervous ~~torpor~~ on the window seat,
 A touch of art is given by the false
 Japanese print, ~~purchased in Oxford Street~~.

I Tiresias, old man with wrinkled dug, ~~and~~
 Perceived the scene, and foretold the rest,
~~seeing the manner of these crawling dug,~~
 Who awaited the expected guest.

~~with~~ or ~~two~~ ~~years~~, spotted about the face,
 Those simple letters when we say
 Have seen in any public place
 At any hour of night or day.

~~at first~~ ~~him~~ with ~~abominable~~ ~~eyes~~,
 Thick with grease, and thick with scurf,
 Inclinations touch the stage -
~~ought to associate with the turf.~~

man carbonouler, ~~call~~ stare
 in "London's egg sale",
 all her, ~~with~~ ~~usual~~ ~~air~~,
 e been with Devinson today".

agent's clerk, who flits
 flat, with one bold stare;
 from assurance this
 Bradford millionaire.

the persistent stare,
 seen (and that!
 his chair
 on the

so much
 To narrow
 the
 dora
 les
 gaffers
 do
 rina

inferior
 not warranted
 by any real
 eye: even if
 not

not in
 lead?
 hung

Person

Cosita de nada

Valeria Tentoni

En una feria de libros me hicieron esta pregunta que todavía no logro responder: «¿Cree que en este momento se lee más poesía porque es más breve, más rápida de leer?». La pregunta incluía no pocas presunciones problemáticas. Detenerse ahí era posible, pero también era posible pasar a las preguntas que siguen.

La brevedad, en poesía, es una brevedad aparente. Los tres versos de un haiku, por ejemplo, pueden desplegar una tarde completa y hasta una estación. «Por un instante / recogido en la cascada / comienza el verano», escribe Basho en sus diarios de viaje. Para alcanzar el poema ha caminado casi veinte *chō*, ha subido la montaña. Y para alejarse del poema, después, cruzará a campo traviesa en dirección a un paraje llamado Kurobane. Caminará hasta que se largue a llover.

Los haikus de ese diario reflejan lo que Basho experimenta a cada paso: la pincelada es fresca y precisa, ni una sola gota se derrama sin dirección. En cada uno quedamos como ante la vista de un paisaje conquistado tras grandes excursiones. La brevedad, aquí, impone una lentitud: de la escritura –la observación detenida es condición de posibilidad– pero también de la lectura. En el haiku, entrar al poema es entrar a un momento por completo, de un lado y del otro del papel. La vista desgasta la dureza de la tinta, capa tras capa, hasta que se proyecta la imagen, que toma cuerpo y se coloca. Las diecisiete sílabas son

suficientes para transportarnos pero, a cambio, exigen relecturas, cierto ánimo particular, cierta disponibilidad de espíritu.

Del poder de concentración japonés también conocemos, entre otros ejemplos célebres, el del mundo que describe Sei Shōnagon en su *Libro de la almohada*. Crónicas de un verdadero paraíso poético, imaginamos a los habitantes de ese universo señorial entregando cartas y flores, componiendo poemas mientras contemplan la luna desde todos sus ángulos, resolviendo acertijos literarios. «Cualquier cosa, si es diminuta, resulta grata», escribe Shōnagon en un cuaderno que le ha regalado la emperatriz Sadako.

Entre inciensos y bajo las largas cabelleras partidas al medio, los cráneos de las mujeres japonesas de antaño nos parecerían, hoy, carameleras: sus memorias van colmadas de versos, versos comprimidos en recuerdos que no deben perderse. La brevedad, aquí, será también un atajo para esquivar el olvido y la pérdida, siempre al acecho. El manuscrito del mismísimo *Libro de la almohada*, casualmente, desapareció antes del fin de la era Heian, y llega a nuestras manos por el esfuerzo de copistas y eruditos (esfuerzos que incluyeron modificaciones, supresiones y reordenamientos).

Pero no hace falta que viajemos tan lejos ni tan atrás para estudiar estas colisiones. Veamos una clásica escena inaugural: la poeta y su primer

libro en el almuerzo familiar. El tío lo examina aparatosamente, con desconfianza y una media sonrisa despectiva. Señala los bancos de aire en las hojas. «Te faltó escribir acá.» «Se te acabaron las ideas pronto», o cualquier otra variante del mismo chiste. ¿Pero por qué nos parece siempre que el tío no tiene razón, que el bruto es él cuando acusa la cortedad?

Después de todo, ¿cuál es la unidad mínima del poema? Al catalán Joan Brossa y su poesía visual les alcanza con una sola letra: la A. Empuja el gran portón del abecedario e inaugura incontables sentidos superpuestos. En su obra *Cap de Bou*, por caso, la operación es apenas la de voltear una A mayúscula para ofrecer la cabeza de un buey.

«Es necesario reencontrar en la imagen de las letras el rastro de una figuración perdida», cree Brossa. Uno de los efectos es la incredulidad y la sorpresa, una sorpresa intrigada por sí misma a la vez que por el delicado desmontaje de un acuerdo de sentido —delicado porque viene de un corrimiento milimétrico, una sobria conexión apenas fuera de lo común—. Brossa se aferra a su molécula de poesía, la A, que utiliza en numerosas variantes. Pero incluso puede construir con menos.

De hecho, con la mitad. Otra de las obras, *Sin título 12*, de 1989, muestra una letra A partida cuya mitad superior se mantiene en eje, mientras que la inferior desciende en la hoja a la vez que se tuerce en un ángulo de 45 grados. Como una rama recién partida en dos, la letra incluye un movimiento y el movimiento una inquietud. Y obtiene todavía otros desempeños de la misma materia prima: en sus experimentos con poemas visuales y poemas-objeto, cierta vez Brossa dejó a la letra A tranquila, de pie y entera. Pero gigante y en tres dimensiones. *Poema visual transitable en tres tiempos: Nacimiento, camino —con pausas y entonaciones— y destrucción* es una escultura que puede encontrarse en los jardines de Marià Cañardo, en Barcelona. Para Brossa fue otro poema visual, y lo completó en 1984 por encargo de los arquitectos del Velódromo de Horta, también a cargo del diseño de los jardines circundantes.

Una letra A de 16 metros de alto corona un recorrido en el que también se desparraman, entre cipreses y algarrobos, distintos signos de puntuación. Un signo de pregunta, un par de corchetes, comillas, un punto, una coma, una barra, un signo de admiración. Frente al velódromo, al

otro extremo, una nueva letra A, aunque despedazada, como si le hubiese caído un bombardeo. Sobre los fragmentos, la juventud barcelonesa imprime sus graffitis de noche. Pero, si no los contamos, el poema de Brossa consta de apenas dos letras y diez signos de puntuación. Leerlo lleva, como mínimo, una caminata.

«Descubrimos que / A no es solo A / sino que / A es B / y también que / A es como B», escribe Mario Montalbetti en *Sentido y ceguera del poema*. «Hacemos uso del desfase y entonces / el lenguaje se convierte en el lugar en el que / las cosas pueden ser otras cosas», avanza.

«Un tajo es siempre un tajo entero», escribió el poeta argentino Hugo Mujica. Es posible imaginar el tajo en mil variaciones, incluso abriendo las sombras que hay detrás de los bastidores que cuelgan por un clavito en algunas paredes. El bastidor de mi mente, por lo general, es blanco. El tajo puede tener la dimensión aproximada de una mano abierta de pulgar a meñique, pero se puede pensar también en un pequeño tajo, un tajo de un centímetro, hasta de un milímetro, si nos esforzamos lo suficiente. La epifanía de Mujica se cumple en todos los casos.

Esto puede informar en algún sentido acerca de la brevedad y la poesía, de lo inestable de las correspondencias lineales aquí. «Lo que dicen las palabras no dura. Duran las palabras. Porque las palabras son siempre las mismas y lo que dicen no es nunca lo mismo», escribe Antonio Porchia y cita Gabriela Borrelli. Pero entonces, ¿cuán breve es lo breve de un poema y cómo mensurarlo, dónde apoyar el centímetro?

Da la impresión de que este poema de Mujica es, además de breve, profundo. El poema se hunde en la hoja, la desgarrar. El poema es el tajo. La brevedad, en su acepción más común y corriente, vuelve a ser rechazada por el poema, porque además de profundo, el suyo es un poema imperecedero. No hay tajo que vuelva a quedar ante nosotras sin esa conciencia nueva que nos entregó, que no es tanto un saber como una percepción alterada. El efecto es indeleble. Contra la brevedad, Mujica escribe un poema perpetuo. Un poema irreversible, lo mismo que un tajo.

«Lejos de agotar una materia, / no hay que tomar más que la flor», cita de La Fontaine el pintor y poeta Hugo Padeletti para presentar *Canción de viejo*. Lo convoca para compartir el procedimiento con que corrigió las primeras

En una entrevista de su vejez, María Elena Walsh contaba cómo, siendo todavía muy joven, había abandonado la poesía porque sentía que la asomaba a la locura.

versiones de ese libro, en las que identificaba «una carga excesiva de elementos». Esto le provocaba una molestia que no podía explicarse. Un buen día el libro le reveló su música, que también era su economía. La buscó por medio de un procedimiento que llamó «de poda».

Muchos poetas trabajan así, aliviando los versos, e incluso aprovechan la misma metáfora para explicarlo. Otros hablan de depuración. Ninguno ignora que entrega, sin embargo, el total, del mismo modo que en una estatua se ha entregado el total del mármol.

Cada línea sugiere la enormidad de la que vino, y en esa sugerencia radica su estatura. La forma siempre es el resultado de una comprensión, incluso cuando la técnica involucra estiramientos. ¿Volumen, materia y densidad también rigen al poema? Se puede pensar en el principio de todo, en el universo concentrado en el instante previo al Big Bang. Se puede pensar en una pelotita negra, densísima, en la palma de una mano. En la posibilidad de guardarse al Big Bang en un bolsillo secreto.

Hay una pelotita amarilla de ping pong en un museo de Río de Janeiro. «*Poesia é coisa de nada*», dice sobre la superficie redonda, detrás de un aparador de vidrio. Las *bolinhas* son una constante en la obra de Lenora de Barros, poeta y artista visual brasileña, y en esa ocasión trabajó con una sola, impresa en letras minúsculas y negras. La *bolinha*-cosita-de-nada está sobre un pedestal metálico de tres pies, como un premio.

Mientras investiga las formas, Leonora investiga además el tiempo: en otra de sus obras una *bolinha* en una caja cuadrada de unos 20 centímetros de alto pasa por otras dos cajas, idénticas y contiguas. Las tres cajas blancas tienen, al frente, la leyenda «devolver a Leonora en la caja de al lado», y quien queda delante no tiene otro remedio que pasarla una y otra vez de caja en caja. La poesía, la cosa de nada. Cada pase dura menos que un abrir y cerrar de ojos, pero la pelotita en el aire, mientras tanto, ¿cuánto dura? La

cosita de nada, ¿cuánto dura? ¿Cuánto exige? De Barros compone una obra continua.

Ciertamente, la brevedad requiere de algunas salvedades cuando hablamos de la poesía, «la más inocente de las ocupaciones», la que se realiza con «el más peligroso de los bienes», como escribe Hölderlin y desarma Heidegger. Tanto Brossa como Lenora de Barros juegan con el factor inocencia. Algo pequeño puede parecer inofensivo. «No tengo dos palabras», repite Eisejuaz en esa novela monstruosa de Sara Gallardo que podría haber sido también un poema épico. *Cosita de nada*, sí, ¿pero cómo podría serlo algo que jamás se detiene, que escapa de su propia duración, que se mueve y se expande servida apenas de tres palabras? ¡Y ni una mayúscula!

Para peor Brossa, siempre más austero, mejora la oferta. Una palabra le alcanza, aunque en alta. «POEMA», leemos, siguiendo la línea de la empuñadura de un arma de fuego en una de sus imágenes más famosas.

Cuando intenté responderle a aquel periodista fui atolondrada. Responder es extremadamente difícil y exige un acto de humildad y de renuncia (a tener razón). Toda respuesta defrauda su pregunta, pero esa no era excusa suficiente. La verdad es que fue tanto mi desconcierto que no recuerdo bien qué le dije. Sé que tomé de alguien a quien no supe citar entonces ni puedo citar ahora aquello de que el poema es como un charco con profundidad de océano, pero tras pronunciarlo me arrepentí.

Después seguí discutiendo en mi cabeza con el bendito charco y lo mejoré a pozo: un pozo me había parecido cuando, en una entrevista de su vejez, María Elena Walsh contaba cómo, siendo todavía muy joven, había abandonado la poesía porque sentía que la asomaba a la locura. Pero tampoco un pozo me convencía.

«Leer un poema es como subirse a un submarino / en medio de la noche / y realizar una inmersión bastante profunda / en un mar poco transparente», sigue en el libro citado

Después de todo, ¿cuál es la unidad mínima del poema? Al catalán Joan Brossa y su poesía visual les alcanza con una sola letra: la A.

Montalbetti. Charcos, pozos y océanos, pero en suma ninguna certeza. ¿Por dónde empezar y para qué terminar?

Ahora estoy escribiendo y toco las cosas: el charco, que no abandoné por completo, se abisma de tanto insistir en la imagen, cede al profundísimo pozo y se traga las aguas. Caen en catarata instantánea. Nadie lo vio, pero yo lo vi. Puedo ver, incluso, la última gota de líquido limpio despeñándose. Parece una peca de luz en el aire negro, negro, densísimo, ¿y hasta dónde va a llegar, ahora que se hunde en las sombras y ya no puedo seguirla? Para probar las profundidades húmedas y vibrantes del charco doy un pequeño grito. Lo contengo entre las manos queriendo darle dirección hacia el fondo, pero el eco nunca vuelve. Espero un poco, y nada. Otro poco. Nada.

Así de lejos está el final del poema.

También de los «cortitos», como diría mi tío.

Sobre todo los «cortitos».

Las extensiones del poema se tridimensionalizan, nos abandonan como a una cáscara. ¿Cuánto dura un poema? ¿Lo que tarda la vista en cruzarlo, lo que tarda en alcanzar a quien lo lee? Un poema «breve» escondido en un libro que se tarda mucho en abrir... ¿es breve?

La luz del sol es vieja, está a ocho minutos y veinte segundos de la piel. «Nombrar es una luz que prologa una aparición», escribe Mariana Gardella Hueso antes de traducir los versos que Nosis de Locri escribió hace más de dos milenios. «Más dulce que el deseo, nada», leo. Fue una de las primeras mujeres en reconocerse como poeta. Entre ella y nosotras el poema, conservado y restaurado. Un instante, otro instante, un siglo, un milenio, y estamos todavía leyendo. ¿Quién podría decir que este verso de Nosis es cosa breve si necesitó de tantas manos para que le llegue el turno? «Los granos de trigo egipcio germinaron / después de cuatro mil años de sombra», escribe Joaquín O. Giannuzzi en un poema de resucitación que «puede parecer demasiado hermoso».

En el poema, el sentido hierve y se multiplica. La palabra es una semilla hundida. Nadie sabe qué puede traer ni cuánto tiempo más llevará. Capas y capas de significado se apilan como hojaladre. El poema leva en una conciencia de la que no conoce nada, en un tiempo del que participa de espaldas. Como un holograma, sus lados son una proyección y la extensión depende, entre otras cosas, de quien lo lea. Se puede correr cruzado la hoja, tragar en un solo clic versos mutilados de un poema mayor, o se puede releer una y otra vez el mismo verso hasta que, por fin, la semilla hundida brota.

Si volvemos a la música de Padeletti, podemos pensar que el poema es la partitura y cada persona que lo lee, el instrumento. Así, una misma nota puede vibrar durante muy distintos tiempos en, por elegir dos, un triángulo y un violoncello. La pregunta por la duración de la nota no puede desligarse de la pregunta por el instrumento con el que se la ejecuta.

Walter Benjamin escribe: «No todos los libros se leen de la misma manera. Las novelas, por ejemplo, están para ser devoradas». De la navegación de la poesía se desembarca con la seguridad de que ningún poema admite devoramientos sin cobrarse alguna venganza, por más «breve» que sea. Más adelante, sobre el relato antiguo —aunque podría estar refiriéndose a la poesía—, Benjamin escribe: «Él no se agota, sino que almacena la fuerza reunida en su interior y puede volver a desplegarla después de largo tiempo».

Gustavo López, editor del sello VOX de Bahía Blanca, una vez respondió en una entrevista cierta cosa que no recuerda haber dicho. Que, en los poemas, las palabras pueden acumular múltiples sentidos en un solo verso y que leer poesía es un ejercicio importante porque educa en la desconfianza del sentido único.

«Cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa», escribe Alejandra Pizarnik. A su modo, López advertía que el poema de sentido único es un oxímoron. Y si el poema se ramifica

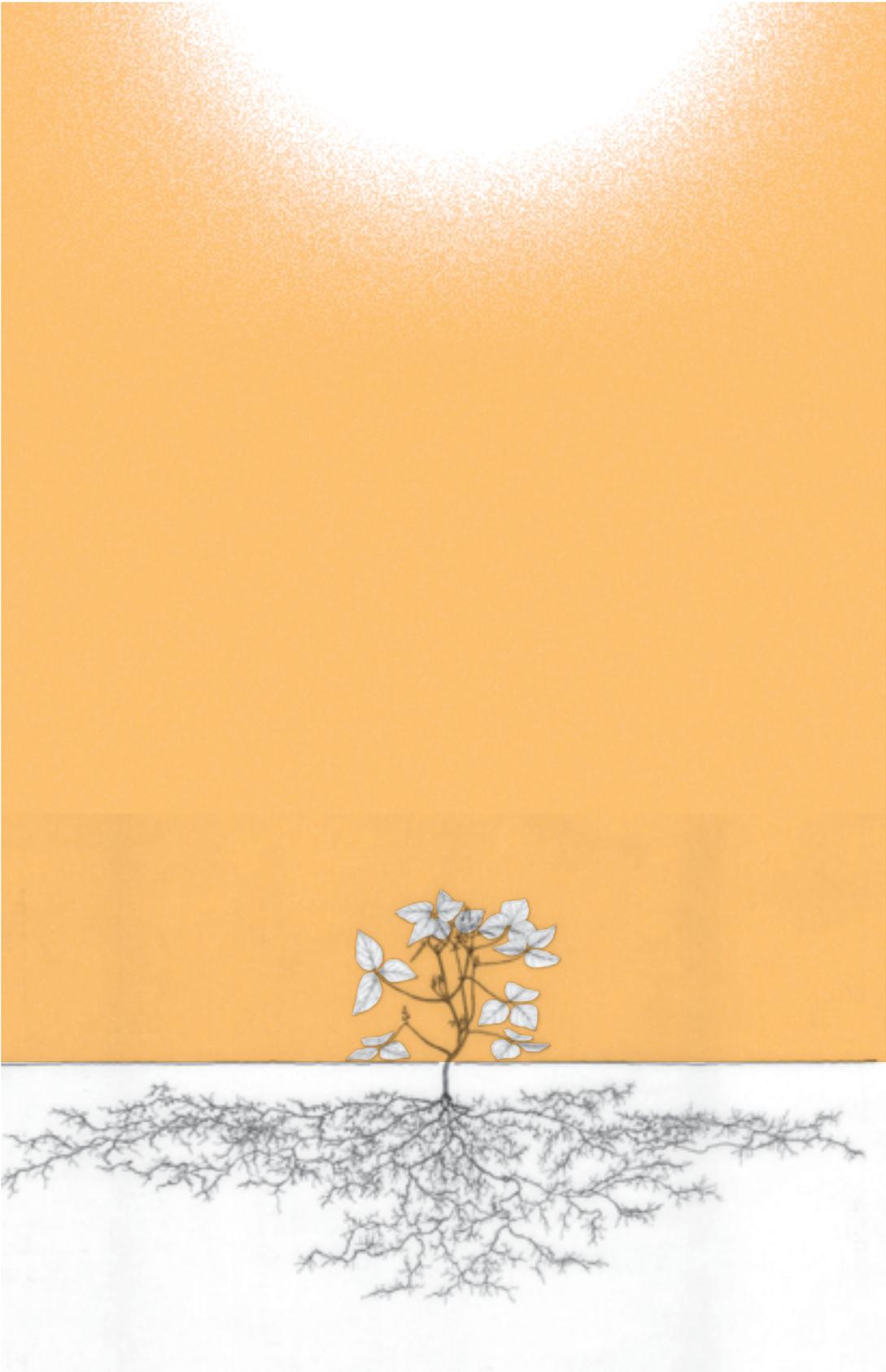
hacia dentro del lector o la lectora en todos los sentidos que cobija, y si además cada ramificación inicia sus rebrotes en modo descontrolado, ¿dónde termina? El lenguaje es un virus, creía Burroughs. Si cada sentido reclama una lectura aparte, cada poema es muchos poemas, muchas duraciones aparentes.

En el Festival de Poesía en la Escuela, que se realiza anualmente en Argentina, cierta vez y después de las clases que dieron distintos poetas en los cursos del Liceo N° 1 de Buenos Aires, las alumnas y los alumnos tomaron los micrófonos en el patio común. Algunos recitaban poemas favoritos, otros se atrevían a leer los propios, los que acababan de escribir a partir de consignas. Hubo un chico que pidió el micrófono y dijo que iba a *bailar* su poema.

Nadie lo detuvo. Ni bien se consiguió un gran cuadrado de baldosas libres, el chico comenzó a moverse. Parecía una gota de miel cayendo dentro de un pozo. Parecía una pelotita de ping pong detenida en su pico máximo de altura. Parecía un animal anterior a los animales. El virus lo había tomado *por entero*.

Bailó durante tres minutos con treinta y dos segundos. Su poema era un poema estilizado, flotante. No sé cuánto duró. En mi memoria todavía está bailando.

Valeria Tentoni es poeta, periodista y abogada. Nació en Bahía Blanca, Argentina. Algunos de sus libros son *Antitierra*, *Furia diamante* y *Piedras preciosas*, editados en Chile por Libros del Pez Espiral.



Las formas breves, los pueblos

Federico Galende

Las *formas breves* no fueron tratadas por los grandes géneros de la literatura mejor de lo que fue tratado el tiempo de los pueblos por parte de la historia. A pesar de que la historia, tal como la conocemos –el tendido de un drama que nace con el comienzo de los tiempos, se eslabona en una cadena de acontecimientos y acaba con el apocalipsis y las profecías cumplidas–, nació de un grupúsculo de relatos breves: los relatos que conforman el Antiguo Testamento. Fueron escritos en arameo o en hebreo, idiomas que no contaban por entonces con el prestigio del griego, así como un relato como el del sacrificio de Isaac por Abraham, narrado por el elohísta, no contaba con el prestigio de la *Iliada* o de la *Odissea*. Se conjetura que esos textos se escribieron más o menos por la misma época, siglo VIII a.C., y quizá por esto se los compara en las primeras páginas de un libro memorable, escrito por un alemán judío durante su exilio en Estambul, Turquía, en una pequeña casa de madera situada a orillas del Bósforo, milenaria línea de demarcación entre la masa asiática y el enano y potente continente europeo.

El alemán del que hablamos porta una cicatriz en la pierna: es una marca de guerra, que lo lleva a fijar su atención en la que vuelve reconocible al propio Ulises frente a su nodriza en uno de los cantos célebres de la *Odissea*, el Canto XIX. Esa otra cicatriz hablaba del mordisco de un jabalí durante las visitas del niño Ulises a la casa de su abuelito Autólico, aunque lo que importa no es

esto sino el modo en que está narrado: profusamente, con versos que no cesan de encadenarse en un rítmico tránsito ininterrumpido, sin planos ni interpolaciones, sin suspensos, tensiones o huecos que dejen algo a la libre imaginación del lector.

El libro se titula *Mimesis*, y su autor, Erich Auerbach, lo escribirá despojado de su biblioteca, en una fatal relación de desplazamiento con su lengua materna. Ha dejado atrás su casa, sus calles y su gente, y aunque proviene de una familia acomodada de Berlín el hecho de haberlo perdido todo hace que de repente se detenga en otro detalle, tal vez más importante que el de la cicatriz: en el universo de Homero no hay pobres ni gente del pueblo. Allí, salvo dos o tres excepciones, todos son dioses olímpicos, héroes destinados. En cambio en el universo de Abraham –un campesino humilde, un ser mundano como cualquiera– todo se parece más a los giros terrenos que acaba de tomar su vida. Son los giros que toman de repente las vidas de los inocentes, de las desamparadas, de los que no tienen más que sus piernas para alejarse por los caminos. Nadie sabe a dónde van, como no se sabe tampoco a dónde van las formas breves cuando sueltan el eje de las historias.

En las primeras escenas del cristianismo no solo los hombres o las mujeres son pobres, también lo es el estilo, hecho de retazos deshilvanados,

La literatura de González Vera era la del arqueólogo que se busca a sí mismo bajo la tierra, la del que cava sigilosamente una fosa en el corazón del tiempo circular de los conventillos.

escenas cortadas, detalles laterales, paisajes sin descripción y formas sintácticas sumamente discretas. Es el estilo del primer realismo, uno que consistirá en constatar la dimensión fáctica de los hechos en el mismo momento de crearlos. Y esto significa básicamente que, así como no se sabe hacia dónde caminan los pueblos errantes, tampoco será fácil definir de aquí en adelante qué parte de aquellas escenas iniciales de la historia pertenecen a la facticidad como tal y cuáles a la dimensión plástica y verbal que les dio un determinado relato, una determinada forma de escribir. Si el realismo es performático, incluso cuando este término no existía, es porque la ficción no es lo irreal, la ficción es una presentación de lo común que inscribe en la realidad otra posibilidad. Esta otra posibilidad es la parte de la historia que la historia no cuenta, su parte restada o encubierta, su poética. Una poética que, como la de los pueblos o la de las formas breves, asoma de vez en cuando, irrumpe y desaparece. Debemos a estas formas de aparición subrepticias el hecho de que no exista una historia del pueblo, a pesar de que sin las figuras del pueblo no habría comenzado la historia.

¿Qué es un pueblo? Supongamos: un pueblo es una resta sensible, una sobra caída de la forma viril de la historia. Esto significa fundamentalmente que lejos de ser una cosa, un corpus o una unidad articulada, el pueblo es la aparición inesperada de aquello que es heterónimo a cualquier nombre o categoría que lo designe. Nadie sabe qué es un pueblo y nadie está en condiciones, por lo tanto, de definirlo, pues lo único que se conoce de él son sus momentos, fraccionados e imprevisibles, literalmente *fuera de serie*. Si asoman y se difuminan sin dejar huellas, es porque sus modos de irrumpir responden a otro concepto del tiempo y de las formas. La suma de ambas cosas da como resultado una forma breve, y esta forma breve se subleva en un mismo

acto contra las épicas altisonantes del poema y el tono histórico de las revoluciones. Los pueblos no esperan cambiar la historia poniéndola en manos de tribunales revolucionarios, no son tan tontos, tienen sus maneras. Entonces, ¿qué hacen? Pliegan la historia en un pasatiempo que posee la extensión de sus penas y sus alegrías, precisamente porque el tiempo no lo entienden como una línea tendida hacia el futuro, lo entienden como una combustión de afectos que se eterniza en la duración en la que se expande.

Juan Forn decía a propósito de las formas breves que, cuando le ofrecieron la contratapa de *Página/12*, tuvo que reemplazar su dificultad para escribir largas novelas por la de contarlos todo en mil o dos mil palabras. Pensó: la mayoría de las escritoras (de los escritores) suelen tomarse los géneros breves de los periódicos como un postre o una sobremesa, ¿qué pasaría si yo me lo tomo como una actividad central? Desde ese día, comenzó a dedicarse en exclusiva a sus contratapas. Caminaba descalzo por las playas de Gesell pensando en cuál sería su próximo tema, y es fácil imaginarlo, ahora que ya no está, sentado sobre una duna solitaria mirando el mar, como un personaje de Hopper. Lo cierto es que se sublevó contra una convención letrada —la de la extensión— porque sus afectos literarios podían expresarse con suficiencia en esas pocas palabras. Entendió el pasatiempo de la escritura de un modo similar a como entienden los pueblos la intensidad material de las fiestas y de las rebeliones.

Benjamin no se interesó tanto como su amigo Auerbach (nacieron el mismo año en el mismo barrio, separados por un par de meses y dos o tres cuadras) por la cuestión de los pueblos. Pensaba de otra manera, y por eso en vez de ir a los pueblos fue primero a las criaturas griegas

y después al barroco alemán, donde percibió el desquicio de un tiempo que condujo a que la historia, en términos salvíficos o cristianos, se hiciera trizas y se abreviara en la intimidad de las cortes desabridas y los tocadores arruinados. Esta alegoría barroca volvió a encontrarla en el París del Segundo Imperio de Baudelaire, vestida ahora de alegoría moderna. Baudelaire, difiriendo del Marx que cubrió por la misma época el drama de las luchas sociales en Francia, recuperó la comedia del arte porque en realidad adoraba la ingravidez de los saltimbanquis. Marx los odiaba, en cambio Baudelaire encontraba en ellos las ligerezas de la historia: un pasatiempo de lujo para bohemios y vagos, poblado de cabarets, putas hermosas y paseantes impresionistas. De este pasatiempo Benjamin decidió por algún motivo excluir a los pueblos, cuando fueron los pueblos quienes cultivaron —mucho antes que Baudelaire, las chicas de Manet y la esplendorosa y fascinante bohemia del Folies Bergère— este mismo pasatiempo, de una manera tan breve y sencilla como colectivamente compartida.

Estamos al tanto de hasta qué punto se elogió la belleza de la vida parisina durante la época del romanticismo tardío. Era la capital del siglo XIX, el laboratorio del arte moderno, la manera en que una época soñaba con aquella otra que seguiría. Lo que no se dijo con suficiencia es cómo desde entonces la risa abierta de los pueblos se sublimó en la ironía cerrada de la academia y la burguesía; la antigua dignidad de sus luchas, en las provocaciones de hippies chic y melencidos disconformes, y sus fiestas y sus plazas, repletas de grasa y algarabía, en espectáculos fantasmagóricos que resulta que ahora los alienaban estéticamente. Todo esto da consistencia a una frase de Nietzsche: la historia es la verdad, pero la verdad no está en la historia. De ahí que los pueblos hayan sido una y otra vez desvalijados, a derecha e izquierda, por el genocidio cultural que siguió al programa del fascismo y por las rémoras iluministas de un humanismo que se tomó las ideas de todos como si le fueran exclusivas.

Digamos que Borges no experimentaba una afinidad especial por los pueblos (su estilo de pensamiento provenía más bien de la tradición del miedo a las multitudes, como lo mostró en

La fiesta del monstruo), pero alcanzó a rescatarlos de un modo indirecto en su cariño por las lenguas desplazadas, los giros de los suburbios y las formas menores. Conocida era su predilección por la literatura irlandesa, en cuyos márgenes encontró algo del idioma de los argentinos, relegado a tal punto de las grandes tradiciones de pensamiento que se lo podía emplear libremente, con desusada soltura, mezclando revistas baratas de mecánica popular con folletines, letras de tango, jergas de truco y refinados fragmentos entresacados de la Enciclopedia Británica. Todo esto lo sugirió en *El escritor argentino y la tradición*, diez años después de destrozar sin piedad las alarmas castizas de un español que se hacía llamar el doctor Castro. La pureza del español que el doctor Castro defendía le merecían a Borges juicios de esta naturaleza: «El español es facilísimo. Solo los españoles lo juzgan arduo».

El amor es una forma breve, por no decir que es una forma imposible. Auden lo explicaba mostrando cómo los dos grandes mitos literarios del amor moderno, el de *Tristán e Isolda*, el de *Don Juan, el seductor*, estaban condenados a fracasar, en el primer caso porque el más valiente de los guerreros y la más bella de las mujeres representan el típico drama de quienes deben sumar *dos* cuando desearían contar solo hasta *uno*; en el segundo, porque el Don Juan ansía la infinitud a sabiendas de que el número de mujeres con las que alcanzará a acostarse es fatalmente finito. El amor puede ser a lo más una imposibilidad en común, un amague frustrado que las partes comparten como un fracaso constitutivo. Curiosamente, es lo que sucede con cualquier comunidad que se precie de tal: existe solo si admite previamente que lo común está dividido. La revolución impuso la idea de que debemos luchar por una causa en común (tan en común que solo los revolucionarios la identifican); los pueblos responden poniendo en común una lucha por causas individuales, propias de cada una de sus partes. La pugna entre las convenciones de la literatura y las formas breves reproduce esta lucha: es la lucha entre la historia y el pueblo, entre una unidad organizada y una multiplicidad desarticulada, entre el pensamiento y su escándalo. Esta lucha existirá siempre porque es la lucha entre ricos y pobres, en la vida, en las formas, en el amor y en la filosofía.

¿Qué es un pueblo? Supongamos: un pueblo es una resta sensible, una sobra caída de la forma viril de la historia.

Cada hombre, cada mujer que asiste a una plaza disfruta, a su modo, de una soledad en común. Esta actitud puede tener un carácter profundamente literario. González Vera, por poner un ejemplo, escribía entre los voceríos del conventillo otorgando a esas voces, a la vez, un tono único, particular. Sus *vidas mínimas* eran esas vidas cualquiera que lo rodeaban, vidas absorbidas y fraccionadas en su interior hacia el infinito. El infinito no estaba adelante, en el futuro; estaba por debajo, hacia adentro. Por eso la literatura de González Vera era la del arqueólogo que se busca a sí mismo bajo la tierra, la del que cava sigilosamente una fosa en el corazón del tiempo circular de los conventillos. Escribía como un muerto que escucha. Un asunto que estaba en Proust, cuya literatura se basaba en trozos de conversaciones captadas por la oreja indiscreta del mayordomo que entra y sale de los salones, solo que Proust devolvía sus manuscritos con párrafos que iba agregando sin fin, mientras que González Vera los devolvía quitándoles cada vez más páginas, como Kafka.

La sobrina de Kafka, Vera Saudková, hija de Ottla, hermana predilecta del escritor, vivía en un edificio que daba al Moldava y desde el que tenía una vista excepcional al monumento más grande del mundo: el monumento a Iósif Stalin. El mazacote de granito se elevaba a quince metros de altura, erguido sobre dos pies que se rozaban con el tamaño del cuarto de Vera. La imagen contrasta, por decir lo menos, con la actitud de Kafka, quien en su juventud solía remontar ese mismo río remando en una canoa para dejarse traer, un par de horas más tarde, por la corriente, recostado plácidamente sobre el fondo del bote con la mirada apuntando hacia el cielo. Canetti recuerda que un funcionario lo vio una tarde pasar en esa posición desde un puente y reparó en su delgadez. Era una delgadez asombrosa, propia de quien parece aguardar

el juicio final, como ocurre con esos momentos en los que se han abierto las tapas de los ataúdes pero en los que los muertos aún siguen tendidos. Un último resquicio de vida, una vida mínima, sintetizada en la obsesión de Kafka por adelgazar y por adelgazarlo todo a la vez, incluidos los títulos de sus libros: *la metamorfosis, el fogonero, la condena, el proceso, el castillo, etcétera, etcétera...*

La admirable delgadez de Kafka era vivida por él como un impedimento: el impedimento de no poder escapar del cuerpo, el estar engrillado a la maldición de existir. Esto lo llevó a escribir *La metamorfosis*, probablemente la obra más exacta del siglo XX, aunque ni siquiera haberla escrito lo consolaba: Kurt Wolf, su primer editor, repasa en sus *Memorias* la tarde de julio de 1912 en la que llegó a su oficina acompañado de ese empresario dedicado a la promoción de “grandes estrellas” que era Max Brod. Kafka permaneció todo el rato parado al otro lado del escritorio, tan “vulnerable, callado y tierno como un colegial a la hora de pasar un examen”, y cuando Brod abandonó por fin la oficina se le acercó al editor y le susurró en voz baja: “Debe saber que siempre le quedaré más agradecido porque me devuelva mis manuscritos que por su publicación”.

La poda a la que González Vera sometía sus libros (en un fervor de adelgazamiento como el de Kafka) no creo que no esté presente en un título como este: *Bonsái*. Si el estilo de Zambra es paradójico, se debe a que por un lado parece fácil de imitar, mientras que por el otro es irrepetible. Zambra (desconozco si esto lo aprendió leyendo a Natalia Ginzburg) escribe como si escribir no existiera, como si escribir no fuera un trabajo ni la escritura una mediación. Con esto provoca la sensación de que su estilo es el de cualquiera —el de la empleada, el colegial o el taxista, a quienes un prejuicio letrado no supone un estilo—, pero lo que en el fondo está haciendo es revolucionar

materialmente las reglas mismas del realismo, porque le da al ruido cotidiano el tiempo que necesita para adoptar el irreplicable tono de una escritura.

El protagonista central de las novelas de Zambra es el tono, no el personaje rescatado de las cenizas del mundo por la piedad de la literatura. Fue la manera en que procesó la herencia de la generación que lo precedió, una generación que entendía el realismo en la línea de una intimidad hurgueteada por el psicologismo novelado de la existencia. Mal que mal eso ya estaba en Balzac, a lo mejor con acentos que iban más a los gabinetes que al inconsciente, o eso estaba en el Vicuña Mackenna que despiezaba con sorna el mal gusto de Lastarria después de conocer sus muebles. En cambio Zambra puso el realismo en el centro de las formas breves –fragmentos autobiográficos, notas sueltas, chistes malos, anécdotas plegadas en los bolsillos de un pantalón de estudiante–, dejando hiatos, huecos y acciones inexistentes cubiertas por la mera confesión de su ausencia. Es como si hubiera comprendido a la perfección la consigna de Renzi en sus *Diarios*: no se puede volver a escribir *Madame Bovary*, vale más la pena escribir una biografía sobre su hija. Su madre sofisticada le ha dejado en herencia un par de francos y ella tendrá que ganarse la vida trabajando como obrera textil en una hilandería de algodón. Eso es interesante. Y es justamente lo que hizo Zambra: tomar de las novelas de la generación anterior una hebra suelta y construir con esos fragmentos de vidas una historia impensada. Su pueblo es el de los pormenores huérfanos que deambulan por las páginas buscando la forma entera de un tono.

Las formas breves se adhieren a los seres insignificantes como se adhiere la delgadez de Kafka al cuerpo de su escritura; cuando esto sucede, la potencia igualitaria de los cualquiera irrumpe en la gran historia. No hay por qué llamarle a esto «cultura popular»; mucho mejor nombre es el de «cultura crítica», puesto que, como dice Josep Fontana, lo de «popular» fue un recurso ideado por la cultura letrada para situar esta otra cultura en un plano de inferioridad. Esta cultura crítica es un tono menor, una anotación al margen de

solemnes e inmensos manuscritos medievales. En esos misales, la gente del pueblo entreveró sus representaciones burlescas y sus formas cómicas: «... la monja que amamanta a un simio parodiando a las vírgenes, escenas laterales de coitos y defecaciones, árboles con floraciones de falos». En los palcos donde se sientan los coros y en las sillas milenarias de las catedrales se perciben estos motivos: son imágenes grotescas, prodigios de una entrañable imaginaria obscena. En las Colombinas y los Arlequines, en las Carminas Buranas y en las farsas y en los carnavales, levanta la cabeza el sol cifrado de los pobres sobre el líquido insípido de la historia.

Bufonas, bobos, enanas y monstruos, ritos, fiestas y cultos cómicos: todo esto mostró Bajtín que estaba en el tono de Rabelais, pero también en el estilo indivisible de la comicidad seriamente crítica de los desposeídos. La afirmación de la vida y de la alegría son aquí su forma ideal resucitada. No importa cuánto dure, pues es la idea misma de duración la que se suspende a título de una eternidad efímera. Deleuze brindó en sus *Diálogos* una pequeña teoría sobre este modo de usar los afectos: dijo que era el de los parásitos. Por ejemplo, la garrapata: cuenta con la módica suma de tres afectos y los emplea en su totalidad. Se cubre bajo el pelaje del animal para pasar los inviernos, sale a la superficie cuando hay sol y devora los nutrientes que necesita para alimentarse. Una sola sustancia para todos los atributos, una brevedad que lo puede todo. Y todo, como propone Kaurismaki, es finalmente esto: que hace frío y que un hombre o una mujer encienden un fuego, que a veces necesitan calor y un poco de agua, que pasan hambre y quieren un plato de comida.

Estos placeres sencillos los pintó Brueghel cuando en 1568 dejó atrás por fin las alegorías del horror y la muerte. Sombras, volúmenes, pliegues y movimientos que le permitieron con *La parábola de los ciegos* detallar los gestos de los cualquiera. Después siguieron las fiestas de los campesinos, las bodas del pueblo, las cosechas del heno, donde lo que pintó no fue otra cosa que la reversión material del tiempo. En todas estas pinturas, que no porque sí William Carlos Williams convirtió en motivos de sus écfasis, el tiempo deja de ser un

contenedor cronológico de movimientos configurados para pasar a ser el efecto de una relación espacial entre los cuerpos. El mundo de Brueghel es como el de Ásterix: la vida de la tejedora, la del que transporta agua en un balde, la del aldeano que afila su hoz o la del asador de jabalíes se desarrollan en un tiempo propio. Sus cuerpos parecen desescalados porque son libres, cada uno en lo suyo y cada uno con todos a la vez. La pasión con la que se aíslan en sus respectivas rutinas anuncia que por la noche habrá una fiesta, y si ningún tiempo los contiene —ni contiene tampoco sus acciones—, es porque ese tiempo es una creación performática entre distancias y proximidades, entre evasiones y acercamientos.

Lo que está al centro es un interludio, pompas aisladas de tiempo que flotan en medio del trajín, como en las novelas de Selva Almada. Berger escribió su trilogía sobre las fatigas para probar esto: que las campesinas y los campesinos perciben la totalidad de la vida como un interludio. Este interludio es una división y una suma. Es una división porque el tiempo lo escinden entre una visión cíclica y una visión lineal —el campesino sueña para sus hijos un futuro próspero, pero se los transmite reemprendiendo cada madrugada la misma tarea, esforzado como está en garantizar el sustento—, y a la vez es una suma, porque este campesino no ve problemas en reunir el eterno retorno de lo mismo con la permanente emergencia de lo otro. Comprende que pasan los días, los meses, los años, comprende que de esto atestiguan los calendarios, pero lo comprende como lo que es: una convención, una mera abstracción. Porque el suyo es un tiempo que está a orillas de la historia; esta se detiene en la comilona, en el baile, en la cama y en las borracheras —los cuatro afectos fundamentales de los campesinos en general y de cualquier vida en particular—, pero se detiene también cuando la campesina se inclina sobre la tierra, de la que no podrá erguirse para enderezar la cintura porque las técnicas de cultivo no lo permiten. Sopesa como una injusticia esto de que la naturaleza, con la que tiene un trato tan próximo, le brinde cada vez menos alimentos. Entonces va a haber una revuelta, una revuelta campesina. Una revuelta contradictoria, porque apuntará al futuro, pero para que el futuro le devuelva el pasado.

El tiempo que se congela en la siembra se cosecha en el ocio de los relatos. Pero estos relatos también tratan la historia como una abstracción: son variaciones interminables en torno a una forma breve. Pequeños charcos que se expanden, y no acciones fugaces que se encadenan. Las anécdotas son el pan de los pobres, pasan de boca en boca, quien quiera las hace suyas. Y las palabras se recuestan con placidez sobre el tejido anónimo de los oídos hambrientos. En la primera parte de *La gran matanza de gatos*, dedicado al análisis de los cuentos orales durante la Edad Media, Darnton detalla cómo «las pausas dramáticas, las miradas astutas, el uso de ademanes para describir las escenas o de sonidos para acentuar los actos —llamar a la puerta golpeando en la frente del oyente distraído de al lado, imitar una explosión con un pedo— eran formas narrativas que solo podían darse en ese espacio colectivo».

La burguesía conoció esos viejos cuentos orales de los campesinos (*La caperucita roja*, *Hansel y Gretel*, *Pulgarcito* o *El gato con botas*) gracias a parásitos como los que defendía Deleuze. Esos parásitos eran esta vez las nodrizas, que amamantaban a las criaturas de los amos contándoles estas historias tan dolorosas envueltas en pátinas de dulzura. En los traspatios de las casas señoriales eran crónicas espontáneas y aventuras gesticuladas que crecían alrededor de una hoguera o, cuando había un descanso, en los mesones de los molinos, en rigor las primeras tabernas o pulperías. Eran molinos como el de Menocchio, a quien el historiador Carlo Ginzburg destinó un libro conmovedor e inolvidable: *El queso y los gusanos*. Se explica allí que en aquellos recintos llenos de harina proliferaban las teorías del pueblo, despreciadas y perseguidas como herejías por los santos poderes. En ese pequeño mundo paralelo residía el secreto de sus luchas. Estas luchas no se parecían a las del topo de Marx, que destruía los cimientos de la historia bajo la tierra abriendo un túnel hacia el futuro; se parecían a las de las hormigas que, ante el peligro, se ramifican por los senderos antes de volver a reunirse, atendiendo a un orden secreto que solo ellas conocen, como lo hacemos nosotras, nosotros, antes de volver, por fin, a reunirnos.

Federico Galende es escritor y profesor de la Universidad de Chile.

Avanzar, retroceder

Elisa Villanueva



Tiro miguitas de pan para que las palabras se
queden quietas.
Inger Christensen¹

Existe un placer vertiginoso cuando abro un libro y voy deshojando sus capas. La portada, la portadilla, sus datos de edición, impresión, luego puedo encontrarme con una dedicatoria, a veces sentida y familiar, otras veces críptica o con halos de romance. Reconozco que, siempre, voy pasando las páginas con el deseo oculto de encontrarme con esa otra página casi en blanco. En la que se posa, usualmente en la esquina derecha, esa cita breve (o a veces no tanto) que nos da la primera inmersión hacia el texto y que llamamos epígrafe. Confieso que cuando noto su ausencia hay una pequeña decepción en mi «yo lectora». Pierdo la posibilidad de tomar esa llave que nos conduce a una primera habitación, antes de zambullirnos en el texto de la novela, poesía, cuentos, o ensayos que antecede. Ese momento de oráculo, puerta de predicciones ante lo desconocido.

Voy a recorrer epígrafes de algunos libros que me han acompañado en la vida. Hago el ejercicio de recorrer el estante de mi casa tomando algunos que me permitan entrar en estos pequeños textos. Me atrevo a hacer una selección

¹ *El valle de las mariposas*. Madrid, Sexto Piso, 2020, 93.

deliberada que responda a mis lecturas más formativas y otra que represente lo más contemporáneo en mi recorrido lector. Me encuentro con *El río*, de Alfredo Gómez Morel, una edición clásica de Editorial Sudamericana. Es una novela autobiográfica en la que Gómez Morel, desde la Cárcel de Valparaíso, relata su vida desde que fue abandonado en un conventillo en San Felipe: sus aventuras como delincuente, su vida a las orillas del río Mapocho y la miseria que sobrellevó durante años intentando adaptarse a esta sociedad. Recuerdo que en un curso de literatura chilena nos hablaron de esta novela y luego la vi en la biblioteca de mi papá y la hice mía. Abro el libro, y tras un prólogo de Neruda, luego una presentación de Alberto Fuguet, encuentro:

Reservada, confidencial. San Felipe, Chile, a 13 de Octubre de 1961.

...“*stimada Sor... el caso a que usted se refiere es bastante delicado y peligroso. Conozco a Luis Alfredo desde mi llegada a ésta, y sé de toda su novelesca vida y rara historia, pues la buena señora que lo recogió al nacer, encontrándolo tirado en un conventillo próximo a la muerte, fue doña Catalina de Osorio, persona muy allegada a esta parroquia... etc., etc.*” (Fragmento de una carta dirigida por el Reverendo Cura Párroco de San Felipe, Pbro. Don Guillermo Echeverría M., a una religiosa de servicio en un hospital de Santiago de Chile)

El texto indica ser parte de un archivo epistolar, una carta en la que se describen los orígenes y evolución del autor y protagonista. Un fragmento de un mensaje reservado, confidencial entre un párroco y una religiosa, con fecha y lugar. Podría perfectamente ser parte de la novela, o tal vez lo sea. Eso no lo sabemos, es tan solo el preámbulo, solo lo reconozco como tal por su ubicación, su extensión breve y su disposición en esta página vacía.

El teórico francés Gerard Genette propone la categoría de paratexto para entender estas estructuras textuales que acompañan al texto central y lo convierten de alguna u otra manera en el objeto que conocemos tradicionalmente como libro.² Los analiza desde su emplazamiento o su aparición, modo de existencia, las características de su

comunicación y el sentido. En esta línea, define el epígrafe como una cita ubicada generalmente al frente de la obra o de parte de la obra. Esto nos da luces de su definición propiamente física: depende de su lugar en el libro. Pero no me quiero detener ahí, prefiero entenderlo como un *umbral*, otra mención de Genette, o como un *vestíbulo*, en palabras de Borges, que nos brinda la posibilidad de entrar o retroceder. En *El río*, entiendo este umbral desde lo documentado, lo real, la fecha exacta, la carta de puño y letra que me asegura que esta historia fue vivida y no inventada. La historia de este libro en mi estante puedo leerla como una carta: enviada por mi padre y que años después dejé en la casa de un hombre antes de irme de Chile. Volví, nos enamoramos y ahora ese libro vuelve desde ese hombre que ahora es mi pareja y vive en nuestro estante común. Es real, podría ser parte de un archivo, hay una evidencia, así como esa carta reservada entre los dos religiosos. Ese es el vestíbulo que hay que atravesar en esta lectura. ¿Quiero entrar ahí? En este otro epígrafe no hay matices:

Ahora sé caminar; no podré aprender nunca más. (W. Benjamin)

En lugar de gritar, escribo libros. (R. Gary)

Doble cita en *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra. Hay conceptos en los que me quiero detener: el epígrafe, los epigrafiados (autores reales de la cita) el epigrafista (autor putativo, en este caso Zambra) y el epigrafario, siempre el lector o lectora del texto, ahora yo. La cita de Benjamin nos conecta con la memoria. Busco su origen y es de un texto donde recuerda su infancia en Berlín y tiene que ver con el aprendizaje de la lectura y escritura a través de un juego de letras con un atril. Otro texto suyo, «Desenterrar y recordar», me permitió comprender el texto de Zambra desde otra vereda. Benjamin afirma: «la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente su medio», y luego, «quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava». Conecto a Zambra con Benjamin. Entiendo que quiero mirar al excavador. Hay una inclinación visceral hacia la escritura en ambas citas, como algo inevitable, espontáneo y necesario. Un aprendizaje imprescindible para vivir, como

² *Umbrales*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2001.

Deben ser breves. No solo por la confusión con otros formatos, sino también para resguardar el texto que antecede de una manera concisa, ceremoniosa, que nos haga parar y detenernos ante ese umbral.

el juego de letras de Benjamin niño. Se escribe para gritar y para recordar.

La segunda cita es de Romain Gary. Lo conecto con Zambra en *Formas de volver a casa* y confirmo mi elección: quiero mirar al excavador, a quien elige recordar y volver al origen.

Dice Genette que epigrafiar «siempre es un gesto mudo cuya interpretación estará a cargo del lector», pero también nos propone que pueden tener distintas funciones. Avanzo con estas opciones entre mis manos y tomo el siguiente libro, *Letters to Poseidon*, de Cees Nooteboom:

The death of one god is the death of all

Este libro me lo envió de regalo Sarah, una amiga, por correo, y días después me enteré de que había fallecido en un accidente. Lo leí intentando hablar con Sarah y permanecer por un tiempo más prolongado en su amistad. Ahora vuelvo a leerlo como un enigma, como lo fue la muerte de Sarah; cayó de la azotea de un edificio, nadie pudo comprobar si lo buscaba o no. Quiero leer esa cita no solo como el texto que pueda explicar estos ensayos, sino como una pieza que pueda dar un sentido a este libro regalado en ese momento crucial. Cuando recibí el paquete Sarah estaba muerta. Comprendo la alegoría, mas no logro descifrar bien qué nos quiso decir Nooteboom, qué me intenta aclarar Sarah. Me quedo pegada en la idea de la muerte como algo inevitable y transversal, independientemente de si fue deseada o no. Me aferro a que eso en realidad no importa, para no sentir dolor. Uso el enigma como una cura y decido ser ese tipo de lectora imaginada por Borges: con plena libertad en el uso de los textos, la disposición a leer según su interés y su necesidad. La autonomía absoluta, la arbitrariedad, leer fuera de lugar y hacer relaciones imposibles.³

Esta libertad frente al «gesto mudo», como lo define el teórico francés, también resulta darse en los *epigrafistas* en la tradición literaria. A principios del siglo XIX algunos autores no citaban con exactitud y se dio una moda del «epígrafe fantástico», probablemente para darle una especie de estatus a la obra según la elección del autor y para que el texto se ajustase de alguna manera a la obra epigrafiada. Existe una peculiar confesión de Walter Scott en la que expresa que los fragmentos de poesía dedicados al comienzo de *Crónicas de Canongate* son pura invención, al costarle mucho «recurrir a la colección de poetas ingleses para descubrir epígrafes convenientes». Por otro lado, en el realismo moderno (Flaubert, Zola, James) se dejó de usar este recurso. Probablemente no tenía nada que ver con los principios de esta tendencia literaria, obsesionada con el objetivismo, incorporar un texto externo que confirmara la posibilidad de leerse bajo otro prisma, que atestiguara vilmente que esto es pura ficción. En cambio, en obras del romanticismo se abusó de este recurso, incluso eliminando sus definiciones más funcionales y disponiéndolo con frecuencia como un texto casi ornamental. En otras, su uso atestigua un intento de insertar la novela en la tradición cultural, haciendo referencia a autores destacados y adorados en la época. Hay algo deliberado en el uso del epígrafe, su uso es maleable y puede esconder las más diversas intenciones. Este es el de *Siete casas vacías*, de Samanta Schweblin:

Antes que su hija de 5 años / se extraviara en el comedor y la cocina / él le había advertido: *-Esta casa no es grande ni pequeña, / pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta / y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza.* (Juan Luis Martínez, «La desaparición de una familia»)

3 Ricardo Piglia. *El último lector*. Buenos Aires, Debolsillo, 2014, 25.

Me gusta este departamento.

Es lindo, sí, pero apenas lo suficientemente grande para una persona, o bueno, dos personas que sean realmente cercanas.

¿Conocer a dos personas realmente cercanas?
(Andy Warhol, *La filosofía de Andy Warhol*)⁴

Siete casas vacías es un libro de cuentos que llegan a ser espeluznantes y cómicos sin tener ningún elemento paranormal o explícitamente humorístico, por el contrario, se interpela la normalidad de habitar este planeta. Ambas citas nos remiten a casas, primero Schweblin invoca al poeta chileno Juan Luis Martínez y su libro objeto *La nueva novela*. En «La desaparición de una familia» vemos algo insólito: desaparecer en nuestra propia casa. Luego, la autora nos presenta una cita de Warhol que linda entre lo salvajemente real y lo risible, como todo lo que sale de él. ¿Qué tan cercanos podemos ser con una persona? ¿Puedo desaparecer en mi propia casa? Preguntas que en primera instancia pueden parecer absurdas hoy, en pleno confinamiento, se encienden como un mantra. Lo repito una y otra vez mientras avanzo en la lectura de los cuentos de Schweblin, y más tarde cuando me desplazo desde la cocina a la pieza con un cucharón de palo en la mano.

Nunca he visto un epígrafe muy largo. Imagino que si se pasa de la media página podría considerarse un prólogo o un prefacio. Deben ser breves. No solo por la confusión con otros formatos, sino también para resguardar el texto que antecede de una manera concisa, ceremoniosa, que nos haga parar y detenernos ante ese umbral. Un texto largo primero te toma de la mano, te lleva, da unas vueltas y finalmente te trae hasta el final, concluye. Una estrofa pequeña evoca algo más místico, una breve frase puede ser un haikú, un grito, un canto, ruido, algo que suena y resuena en tu cabeza, como el péndulo de una campana que te hace despertar.

Todo lo sabemos entre todos

Este es el epígrafe en *Umami*, novela de la autora mexicana Laia Jufresa, un relato coral que se construye con las voces de los habitantes de una misma comunidad habitacional en el DF. Este «todos» se configura con voces infantiles y

viejas, femeninas y masculinas, que logran reconstruir una vida en común desde la ternura y el humor. No son solo las historias de cada uno las que conviven en *Umami*, sino su existencia presente en el mundo. No hay testimonio como quien configura un archivo; hay sonidos, hay lágrimas y olores. Como el umami, ese quinto sabor indefinible, ese algo que guardamos y que insólitamente a veces nos permite conectar (sin entender mucho por qué) con esa humanidad universal. Si bien algunos callan la vida, otros no cesan de narrarla y algunas solemos aparecer con breves interferencias como estos epígrafes. Leo este aforismo del poeta mexicano Alfonso Reyes como un pacto silencioso e indisoluble entre los habitantes de esa vecindad mexicana pero también de la del mundo.

Decido que no me importa qué signifiquen los epígrafes en cada obra. A veces rastreo la intención inicial de manera científica, imagino lo peor de las personas, que los epígrafes son inventados o solo están ahí para presumir. Algunos los veo como trampas, te atrapan y suspenden por un rato, impidiéndote entrar en el resto del libro, una suerte de elitismo. Otros se transforman en himnos que tarareo a medida que voy leyendo. Una voccecita al oído susurrando, al margen de donde se decida avanzar. Son pistas, oraciones o mantras, textos pequeños y absolutos, siempre en el mismo lugar y nunca de la misma manera.

Y así los tomamos por lo que son, desde esas islas desiertas que menciona Piglia en *El último lector*, en las que habitamos los antojadizos lectores, entrando y saliendo por umbrales hacia libros, recogiendo citas como migas en el bosque:

«Siempre hay una isla donde sobrevive algún lector, como si la sociedad no existiera, un territorio devastado en el que alguien reconstruye el mundo perdido a través de la lectura de un libro. Mejor sería decir: la creencia en lo que está escrito en un libro permite sostener y reconstruir lo real que se ha perdido».⁵

Elisa Villanueva Prieto es poeta y especialista en fomento lector.

4 *Siete casas vacías*. Madrid, Páginas de Espuma, 2016.

5 Ricardo Piglia, 137. *El último lector*. Buenos Aires, Debolsillo, 2014.

Entrar tarde, salir temprano

Gonzalo Maza

Adelantar intro. El próximo capítulo comenzará en 10 segundos. ¿Sigues ahí? La neurosis de la impaciencia ahora es parte del algoritmo. De tanto impacientarnos con lo que vemos ahora somos nosotros a quienes no nos tienen paciencia. ¿Sigues ahí? Porque si no me apago. Y dejamos los dos esta mentira de que eres capaz de ver algo a esta hora de la noche o después de un almuerzo dominical. Te escuché roncar. Y déjame decirte que quizás deberías dejar de insistir con ver esos policiales nórdicos y volver a las sitcom de los noventa con risas grabadas. ¿A quién quieres engañar? Puedes estar una tarde entera viendo de esas. Pero, ¿cine de autor polaco? ¿En serio? ¿Desde cuándo?

El algoritmo no nos conoce, pero hace como que nos conociera y nos juzga. Y nos corretea como el ganado que somos. ¿Hasta cuándo lo vamos a aguantar? ¿No es un poquito falto de respeto que nos trate así? No, realmente. Lo aguantamos porque el algoritmo es un espejo de nuestra propia intranquilidad vital. De cien veces que nos ofreció adelantar intro, la tomamos 99. No es su culpa, nosotros alimentamos ese monstruo indelicado. Y ahora no solo le pagamos automáticamente todos los meses (ya olvidamos qué día del mes, ni sabemos cuánto pero es mucho más de lo que recordamos) sino que nos tiene cortitos. Pu, pa, pi, pa. Dame más. No te vayas. Si no te gustan mis principios, acá

tengo otros. Pero quédate. Por favor, Dave. Quédate, Dave. Dave, ¿qué haces?

Saltamos de una liana a otra, como esas animaciones de *El Hombre Araña* que avanzaba entre edificios idénticos en un *loop* eterno para ahorrar plata en dibujantes. Vamos a ninguna parte, pero lo importante es que vamos apurados. La idea que tenemos del tiempo no solo se comprimió sino que se fraccionó, porque seremos primates pero hemos aprendido a usar cuchillos: todo se puede cortar. Y acortar.

Ya entendí. No me lo repitas. Resume. En no mucho tiempo más olvidaremos la voz real de las personas que nos dejan mensajes de WhatsApp de tanto adelantarlas, de tanto escucharlas como una versión idiota de esas ardillas de la tele que también dejamos de ver porque nos aburrían. Solo sabemos que hablaban agudo, ¿qué más necesitamos saber?

Ese es el punto: ya sabemos demasiado. Ya hemos visto demasiado. Seguimos siendo espectadores, pero ya somos mucho más sofisticados. Tenemos demasiadas horas de vuelo. Queremos que las series sean amantes inesperados que nos mantengan con el corazón en la mano, que nos hagan abrir la boca ante la incredulidad de lo que acabamos de ver, que nos hagan sentir de nuevo *like a virgin / touched for the very first time*. La sorpresa es la nueva pasta base. Ojalá nos sorprendan varias veces, y que no nos podamos

adelantar. Queremos que nos hagan ir por un camino, y oh, vaya, era el otro. Pero sobre todo, no queremos que nos den la lata, ni que tengamos que esperar cómo los personajes se enteran de lo que ya adivinamos que iba a pasar, ni que se tengan que contar cosas entre ellos que ya supimos dos escenas atrás. Ahí nos sale el algoritmo que llevamos dentro.

Este torbellino de ansiedad del espectador por supuesto que afecta a los guiones y al trabajo de los guionistas. Pero descuiden: no quiero promover la nostalgia por otros tiempos en que las audiencias tenían más paciencia y se detenían a observar lo que pasaba en la pantalla. Todo lo contrario: los guionistas chapoteamos en ansiedad, y lo último que queremos es aburrir. Nos alimenta la atención del espectador. Pero también nos interesa emocionar. Nos convoca construir historias como si fueran legos, para de alguna manera, si organizamos el relato de manea correcta, lograr que algo se quiebre dentro del espectador, y lo desarme, lo emocione, lo estremezca, y si lo sabemos hacer, le rompa la coraza que lo protege de los avatares de la vida diaria.

Nos gusta pensar que tenemos una llave para desactivar esa fortaleza. Y contamos con algo a favor: ustedes desean emocionarse. Somos del mismo equipo.

Pero muchas veces escribir guiones puede ser una disciplina desesperante para quien la emprende porque deben cumplirse muchos objetivos simultáneamente: no solo hay que contar algo, sino que hay que hacerlo de tal manera que sea dramático (interesante, atractivo, misterioso, enganador). Y además, debemos ir al grano: ser breves. Establecer algo y movernos al siguiente punto. ¿Cómo cresta se hace eso? No es tan terrible como parece. De hecho, ser breve es fundamental para mejorar el involucramiento del espectador y mejorar el drama. La neurosis puede jugarlos a favor. ¿De qué forma? Intentaré explicarlo. Trataré de ser breve, pero por supuesto fallaré.

Contar algo

Lo primero es entender (brevemente) las partes de una historia. Siempre se dice que para contar una historia uno debe someterse a la estructura aristotélica de los tres actos, que establece que toda historia tiene un comienzo, un medio y un final. O presentación, desarrollo y resolución. Se puede llamar de muchas maneras dependiendo del libro de guion que consultemos. Y hay cierto consenso en que en una historia hay, al menos, un comienzo y un final: en el comienzo se presenta al personaje y su mundo, y se echa a andar la historia porque *pasa algo*. Eso que *pasa* activa un deseo en el personaje o le impone un problema. Luego, en el desarrollo o segundo acto, el personaje deberá enfrentarse a lo que sea para resolver lo que le han puesto por delante, y en el tercer acto sabremos si pudo lograrlo o no. ¿Cierto?

Pues bien, *más o menos*. Pensar las historias en actos no es particularmente útil porque enreda la conversación. De partida, no existe verdadero acuerdo respecto de dónde empiezan y terminan los actos en una historia ni qué duración tienen (*spoiler*: los tres actos nunca duran lo mismo; habitualmente el segundo acto dura el doble y hasta el triple que los otros dos). Pero, peor que eso, quizás los actos permiten entender las partes de una historia, pero no ayudan particularmente a construir una.

Por lo tanto, si tuvieras que explicar cómo se cuenta una historia quizás deberías olvidarte un momento de los actos y pensar más en que la historia debe transitar por estaciones, como si fuera una línea del metro. Para contar una historia uno debe cruzar cinco estaciones muy marcadas que hacen posible el relato y ayudan a construir la emoción. A saber:

En la *presentación*, ya dijimos, introducimos al personaje principal y su mundo. Nos enteramos de asuntos básicos de su personalidad (defectos y virtudes), de quiénes lo rodean, y sobre todo de aquello que *mueve* al personaje (puede ser un



¿Está Chile en un eterno segundo acto? *Discuss.*

deseo, un sentido del deber, un trauma infantil, una manía), en definitiva, algo que lo hace ser quién es. Esto es clave, porque es este detalle el que proveerá la gasolina necesaria para hacer andar la historia, y la que para el espectador será un misterio a resolver: ¿por qué este personaje es así, tan especial?

El *gatillante* es un evento inesperado que echa a andar la historia. Marty McFly inesperadamente viaja a los años 50 en un DeLorean en *Volver al futuro*. Ese no era el plan original: la idea era que viajara el científico que construyó la máquina, pero la aparición de unos terroristas libaneses cambiaron los planes. Ese evento inesperado (que los guionistas llamamos «punto de giro») es lo que cambia la dirección de la historia, pero sobre todo lo que atrae la atención de los espectadores. Si uno estaba a punto de levantarse del sofá para ir al baño, pero tuvo que aguantarse, es porque acaba de ocurrir un punto de giro en una historia: murió el mejor amigo del personaje principal, o acaba de descubrir que es adoptada, o simplemente se enamoró de alguien que acaba de ver en el metro. Todos esos son puntos de giro, las tuercas que cambian la dirección del tren en el que vamos.

El primer punto de giro, entonces, es el gatillante. Su nombre lo dice: dispara como un cañón al personaje desde su mundo ordinario a un mundo extraordinario. Pensemos en *El mago de Oz*: Dorothy vivía en la aburrida Kansas, pero un tornado (gatillante) la envió a un mundo extraordinario donde hay un camino amarillo, y al recorrerlo conocerá a distintos personajes extraños que la acompañarán en la búsqueda de un mago que, se supone, la ayudará a regresar a su hogar.

(Todas las historias visitan ese mundo extraordinario, pero, claro, no en todas hay hombres de hojalata... Pero siempre para el protagonista tiene la apariencia de estar visitando un país en el que nunca se ha estado. Ese país puede ser infiltrarse en el mundo del narcotráfico, despertar todos los días en el mismo día o simplemente enamorarse.)

Al llegar a ese mundo extraordinario, el personaje se enfrentará a diversos obstáculos que están ahí para impedirle alcanzar lo que se propone.

Los obstáculos son un poco como vivir en Chile y tener que cambiarse de empresa de telefonía: primero, no logramos encontrar el número al que hay que llamar para cortar el servicio; cuando lo hacemos nos dicen que debemos ir en persona a una oficina del centro de la ciudad, que cuando llegamos está llena de otras personas poniendo reclamos. Luego de haber perdido un día entero en el trámite, cortamos el servicio pero un mes más tarde descubrimos que nos sigue llegando la cuenta, y así. Obstáculos, obstáculos, obstáculos. (¿Está Chile en un eterno segundo acto? *Discuss*). De hecho, los obstáculos le pegarán duro al personaje principal, al punto de que estará en un momento tan débil que nos preguntaremos si acaso será posible que logre sus propósitos. Es ahí cuando llegamos a la tercera estación: la crisis.

Hay un libro de guion muy tontorrón (*Save the Cat*) que sí tiene un mérito y es que a este momento le pone un nombre muy poético y descriptivo: a la crisis le llama «la noche oscura del alma», y la crisis es precisamente eso, el momento más bajo en el que cae el personaje. Piensen en *E.T.*, cuando Elliot sale en búsqueda de su amigo extraterrestre desaparecido y lo encuentra botado en un río, azul de frío, desamparado, casi muerto. Esa es la crisis de *E.T.* Allí Elliot descubre que ha fallado en cuidarlo y protegerlo de los adultos, y quizás nunca lo logre.

Y mientras más profunda es la crisis, mejor saldremos disparados hasta la siguiente estación: el *clímax*. La crisis fue tocar fondo, pero también es rebotar contra el suelo, es tomar conciencia de nuestra propia mortalidad, y nos hará sacar fuerzas de flaqueza para enfrentarnos a aquello que constituye el conflicto central de toda historia: las fuerzas de represión (del mundo) versus las fuerzas de liberación (del personaje). Podemos entender las narrativas como la representación de la eterna lucha entre esas dos fuerzas.

Quizás haya que detenerse un segundo en este punto, que me parece esencial. Los personajes, como nosotros los espectadores, no elegimos nacer. O bien, no elegimos nuestro nombre, ni el país, ni la clase social ni la raza ni la identidad sexual. Por lo tanto, es bien probable que no estemos contentos con el mundo que nos tocó, porque además ese mundo tiene valores que nos

Los guionistas chapoteamos en ansiedad, y lo último que queremos es aburrir. Nos alimenta la atención del espectador.

imponen reglas con las que no tenemos por qué estar de acuerdo. Esos valores y reglas se avizoran en la presentación de la historia, se refuerzan en los obstáculos (que aparecen cuando el personaje va decidido a liberarse) y el momento de la verdad es cuando se produce el choque del personaje contra esa represión.

Y eso ocurre en el clímax, que casi siempre es un tipo de enfrentamiento: una discusión, un duelo, una competencia deportiva o concurso, donde el personaje pone a prueba todo lo que aprendió en el camino. Y puede ganar o puede perder. Cuando gana, se libera y revierte el orden moral del mundo, algo que a los espectadores nos parece particularmente gratificante. Cuando pierde, es un duro golpe con el que también podemos identificarnos porque también hemos sufrido esas derrotas morales o materiales. Sea como sea, el clímax es el momento de la verdad porque es el momento del choque de fuerzas, el enfrentamiento contra los dragones del mundo y el encuentro con nuestros propios fantasmas.

Después del clímax ya nada es igual. Se acabó el paseo por el mundo extraordinario y debemos volver a casa. Pero este viaje cambió al personaje, lo hizo descubrir algo de sí mismo que

desconocía, así que, aunque físicamente sea el mismo lugar, el «hogar» es un mundo nuevo porque el personaje ya no es el mismo. Y es ese mundo nuevo el que descubrimos en la *resolución* o final de la historia.

Esas son las cinco estaciones de una trama narrativa clásica. De hecho, no solo es una línea del metro sino que podríamos dibujarla como un electrocardiograma. Pero hay algo más interesante respecto de esta estructura: es fractal. Es decir, no solo representa la composición general de una historia, sino que es también la estructura de sus partes. Es decir, este dibujo representa el ritmo interno, es el corazón que palpita también en cada trama secundaria, en cada acto y hasta en cada escena. Todos comparten la misma estructura general. Cuando uno escribe guiones y descubre eso es como descubrir la ley de gravitación universal. Es efectivamente cierto, y está en todas partes. Ese dibujo representa el ADN de la narrativa clásica, la estructura más básica en la construcción de una historia. Entender este electrocardiograma narrativo es fundamental al momento de escribir guiones porque provee el *beat* narrativo que está presente en todo lo que contamos.



La ley del deseo

Por supuesto, la primera reacción de cualquier persona que se interesa en contar historias ante un gráfico como este es la rebeldía, porque, claro, hay millones de maneras de contar historias, y por lo tanto no se puede encasillar el arte narrativo en un simplón mapa del metro. Y por supuesto esa rebeldía es sana: en el camino a descubrirnos como narradores lo primero es encontrar nuestra propia voz, aquello que nos importa y que internamente sentimos es único y especial.

Pero no debe considerarse la estructura narrativa como una regla que hay que cumplir, sino más bien quizás haya que entenderla como las escalas melódicas que hay que conocer para aprender a tocar piano. Una vez que aprendes las escalas melódicas del blues o del jazz, de inmediato puedes poner las manos sobre un teclado e improvisar, hacer volar los dedos sobre el piano. Creo que con los guiones pasa algo similar: lo importante no es la escala, lo importante es la improvisación que surge a partir de ella. La escala no nos oprime, nos permite crear.

Además, una historia se puede contar con todos estos elementos y aun así ser fría como un pescado. Lo decía muy indignado David Mamet en un memo que envió a los guionistas que trabajaban con él en una serie llamada *The Unit* (2005). No se preocupen si no la recuerdan: casi nadie la conoce. Por algo será. En el legendario memo, Mamet les pide que sepan entender qué es dramático, y está agobiado con que los guionistas estén más preocupados de «entregar información» a los espectadores que de hacer drama. No es un dilema fácil: contar historias muchas veces se trata de relatar eventos, crear diálogos que te entreguen información para entender lo que pasa. Si no sabemos lo que pasa, no podemos seguir la historia. «Pero los espectadores no prenden la tele para ver información —les escribe, usando solo mayúsculas como si estuviera gritando—. Solo encienden la tele para ver drama.»

Para ponerlo en simple, para Mamet, y para cualquier dramaturgo que se precie, los personajes son mucho más importantes que la trama. La trama es una excusa para poner en acción a los personajes. Lo verdaderamente fascinante es ver a otros seres humanos. El misterio de la condición humana es el universo en que vivimos, y ahí radica la energía que nos hace escribir: en

intentar dilucidar ese misterio, apuntar las linternas, aunque sea torpemente, hacia las áreas oscuras de los otros seres humanos y sus relaciones interpersonales. Esa relación vibra, es tensa, nunca es simple a no ser que la veamos desde lejos o superficialmente («Si tus fotos no son buenas es porque no estás lo suficientemente cerca», decía sabiamente Robert Capa).

En el centro de ese drama está el deseo, la energía que nos mantiene vivos. «Haz que tu personaje quiera algo» era la primera recomendación que daba Kurt Vonnegut Jr para iniciar una historia. Y tenía razón. Seguir una historia en rigor es seguir a un personaje empujado por su deseo. Y en la búsqueda de eso que se persigue, y en la interacción con otros personajes con sus propios deseos, inevitablemente se hará presente el drama.

Ser breve

Pero, por supuesto, me fui por una rama y ahora los miro a todos desde arriba de un árbol buscando la escalera para bajarme. ¿De qué se trataba esto? Ah, sí: de ser breve. Parece una digresión la mía pero no lo es realmente. Lo que venía a contarles es lo que aprendí de escribir guiones, y de la necesidad de ser breves para ser más dramáticos. Y la clave de eso la entrega William Goldman, uno de mis héroes personales. Goldman hizo *Todos los hombres del Presidente*, *Butch Cassidy y Sundance Kid* y *Misery*, entre otras maravillas, y escribió un delicioso libro de sus aventuras como guionista en Hollywood que sigue vigente.

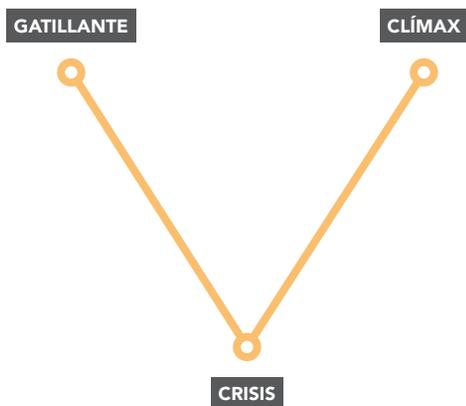
A Goldman se le atribuye un consejo clave al momento de escribir escenas: entrar tarde, salir temprano. O, como lo dice él: «Debemos entrar a las escenas en el último momento posible, y una vez que está hecho lo que había que hacer, salir lo antes posible». No pierdas tiempo en introducciones, saludos, personajes abriendo puertas para entrar a habitaciones o demorándose en decir lo que tienen que decir. Sé breve, anda al grano. Qué quiere el personaje en esta escena es lo primero que debe pasar. Alguien dirá: «Pero eso no es realista: en el mundo real las personas dudan y se demoran en decir las cosas». Cierto, pero el realismo es una trampa de la que los guionistas nos cuesta salir porque sentimos que ese es nuestro deber, imitar la realidad. Pero el realismo es un falso amigo: como dice Mamet, nuestro deber es hacer drama y para eso

Los obstáculos son un poco como vivir en Chile y tener que cambiarse de empresa de telefonía.

darse rodeos no ayuda mucho. Por ser realistas nos olvidamos de ser dramáticos.

Y no solo se trata de entrar «tarde» a la escena. También se trata de irse temprano. Es decir, terminar en el clímax, cuando las fuerzas en conflicto están chocando, y salir de ahí de inmediato. No quedarse a ver la explosión: arrancar.

(Otro que tiene una obsesión con irse lo antes posible de una escena es un famoso discípulo de Goldman y suerte de superestrella de los guionistas: Aaron Sorkin, autor de los guiones de las películas *Cuestión de honor* y *La red social*, y de la serie *The West Wing*.) Lo interesante de construir escenas así, que llegan tarde y se van temprano, es que dejan al espectador sacando las conclusiones de lo que acaba de pasar, resolviendo la aritmética. Las escenas presentan el problema (2 + 2) para que ustedes hagan la suma (4) mientras comienza la escena siguiente, que de nuevo no será necesario que tenga presentación, porque 4, la conclusión a la que llegó el público, de la escena que acaba de ver, será el punto de partida de la escena siguiente.



Si se fijan, lo que hace este modelo en rigor es tomar la estructura fractal de cinco partes (presentación, gatillante, crisis, clímax y resolución) y quitarle la primera y la última estación. Quedando así:

La brevedad, entonces, se vuelve esencial para la narrativa porque no entrega todo en bandeja ni masticado. El espectador tiene un rol activo en

entender lo que ocurre y en querer saber más. La escena comienza con un gatillante inesperado (¿qué hace el policía yendo a la escena del crimen a esta hora de la noche?), hay un momento de crisis (encendió una linterna y lo acaba de ver el vecino, ¡que es el principal sospechoso!) y termina en el clímax (el policía ilumina una parte de la casa y se encuentra con el vecino sospechoso, que trae un hacha y se abalanza sobre el policía). Corte. Fin de la escena (quizás escuchamos un disparo).

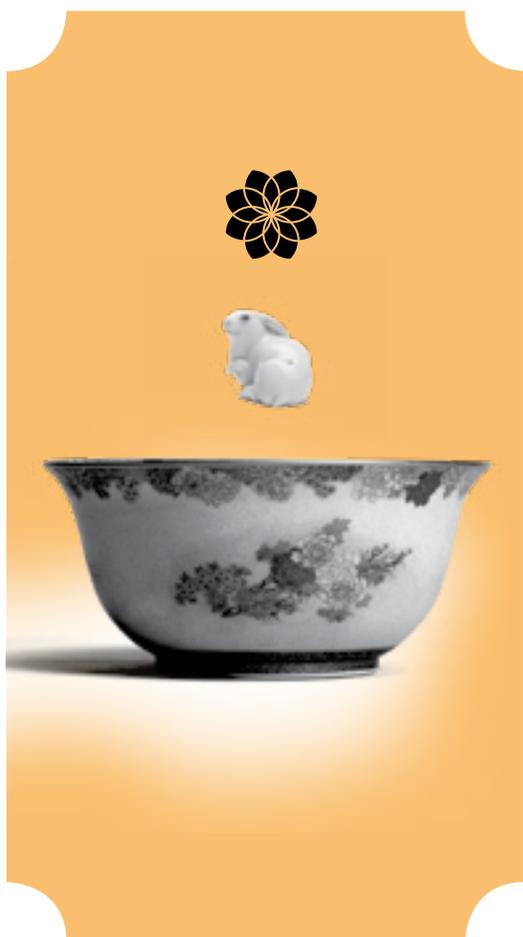
Por supuesto, un guion en el que *todas* las escenas estén escritas así puede ser delirante (a veces necesitamos respiros), pero siempre será efectivo, y sobre todo dramático. Las urgencias están puestas arriba de la mesa, y los espectadores nos quedaremos pegados viendo para resolver las preguntas que nos han sido planteadas.

Esto, claro, no es un regla. Se pueden escribir grandes escenas largas e igualmente dramáticas, misteriosas y atrapantes. Pero tomar conciencia de este modelo puede ayudarnos a escribir guiones más intrigantes, y si no escribimos guiones, al menos quizás nos ayuden a que nuestros amigos nos echen de menos cuando el mundo vuelva a ser normal (que lo será) y nos inviten a sus fiestas. Casi siempre el invitado más querido es el que llega tarde y se va temprano.

Gonzalo Maza es guionista y periodista, ganador de los Premios Platino por *Gloria* y *Una mujer fantástica*, y del Premio Jordan Ressler a la Mejor Ópera Prima del Festival Internacional de Cine de Miami por *Ella es Cristina*.

Komono ichiran o las posibilidades de un átomo

Megumi Andrade
Kobayashi



1 Sei Shōnagon considera que un buen paje debe tener una voz atractiva y una entonación respetuosa. El pelo lo debe llevar suelto y su extensión hasta un poco más arriba de la nuca.

Le gusta, en particular, que sean de baja estatura.

2 Los recintos de las ceremonias del té suelen ser pequeños.

Con el fin de inculcar humildad a los invitados, las puertas miden menos de un metro de alto.

Si un samurai desea participar, deberá inclinarse al entrar.

3 En *El elogio de la sombra*, Tanizaki recuerda que su madre era pequeña. Medía apenas un metro cincuenta y dos.

«Pero no era la única –asegura–, pues era la estatura normal de las mujeres de aquella época».

4 Kimiko Kobayashi era una mujer particularmente alta para ser japonesa.

Fue necesario conseguir al hombre soltero más alto del pueblo para poder casarla.

De ahí la estatura poco usual de sus descendientes.

Las delicadas manos de Chishū Ryū en *Sanma no aji* de Yasujirō Ozu. El actor se pasa la mitad de la película sosteniendo pequeñas tazas de cerámica en las que le sirven, una y otra vez, chorritos de sake.

5 *Hinagata* significa «pequeña forma».

Hina designa a las muñecas que, el tercer día del tercer mes de cada año, son las protagonistas de un festival que lleva el mismo nombre.

Las muñecas representan al emperador y la emperadora. Ese día, se las dispone en la esquina de la habitación principal de la casa.

Miniaturas de armaduras y cascos, si en la casa hay niños. Cuando eso ocurre, el festival se celebra el quinto día del quinto mes.

6 Como Kimiko era hija única, el hombre soltero y alto de apellido Nobuhira tuvo que adoptar el de su esposa.

7 Kobayashi significa «pequeño» 小 «bosque» 林.

Kobayashi significa, también, «el mejor en un área; un campeón definitivo», informa el sitio Urban Dictionary.

La expresión fue acuñada a propósito de Takeru Kobayashi, el comedor competitivo más famoso del mundo.

Hace unos años, Takeru logró engullir ciento diez salchichas en diez minutos.

8 Nobuhira significa «prolongar» 延 y «plano» 平.

El kanji 平 se puede pronunciar «hira», «hei» o «taira».

Taira es un clan samurai cuyo emblema es una mariposa con cola de golondrina.

9 A Michitarō Tada, que escribió sobre el cuerpo y la gestualidad en la cultura japonesa, le atraía la experiencia cotidiana, los asuntos menores que forman parte del día a día.

Cosas pequeñas que describe en sus libros: almohadas de cerámica, narices, bocas y bolas de *pachinko*.

Wim Wenders en *Tokyo-ga*: «Hasta última hora de esa noche, y todas las noches que siguieron, me encontré perdido en una de las tantas salas de *pachinko*, donde te sientas delante de la máquina en un sordo rumor. Era un jugador entre tantos y, por eso mismo, todavía más solo mientras miraba las innumerables bolitas metálicas saltar entre los clavos hacia el fondo, para de vez en cuando terminar en el agujero ganador».

10 Se siente contrariada cuando lee que, según el autor de *The Art of Small Things*, «agrandar magnifica la imperfección; reducir la disminuye».

11 La parte superior del grabado *Guerreros en el mar* de Mizuhili Shoshitsu contiene cerca de mil caracteres en una superficie de apenas 6,5 centímetros cuadrados.

12 «Afecto por objetos diminutos y delicados.» Eso significaba *utsukushii*, «bello», en el periodo Heian.

13 Algo es pequeño si cabe en la palma de la mano.

Si se cierra y no se ve, entonces es minúsculo.

La mano como medida y contenedor.

14 Un *netsuke* es una pequeña escultura utilizada para mantener en su lugar la caja o bolsa que cuelga de la faja de un *kimono* o *kosode*, vestimentas tradicionales que no cuentan con bolsillos.

Uno de los contenedores más populares son los *inrō*, diseñados para llevar cualquier cosa pequeña, como sellos y medicamentos.

15 Para aprovechar la longitud de sus dedos, cuando cumplió seis la metieron a clases de piano.

Tres años antes le dejaron de crecer las orejas, para siempre.

16 Un *netsuke* es lujoso, encantador y modesto en escala.

Hechos a partir de madera, marfil o laca, miden entre dos y tres centímetros.

Debido a su forma ovalada, se sienten bien en la palma de la mano.

Komono: «pequeñas cosas» 小物.

Animales, nueces y plantas.

Dioses, demonios y figuras legendarias.

Escenas cotidianas, escenas eróticas.

Máscaras.

Son algunos de los temas recurrentes para tallar un *netsuke*.

Ichiran: «catálogo, lista» 覧.

17 Difícil de ver a la distancia. Secreto, discreción.

18 Las delicadas manos de Chishū Ryū en *Sanma no aji* de Yasujirō Ozu.

El actor se pasa la mitad de la película sosteniendo pequeñas tazas de cerámica en las que le sirven, una y otra vez, chorritos de sake.

19 La imagen de su abuelo sacando *kozakanas* de un plato mientras bebe un vaso de cerveza helada.

Sus zarpas de *judoka* tratan de sostener con gracia, y no lo logran, las diminutas sardinas tiesas de ojos saltones.

20 Hoteles cápsula.
Latas de 135 ml.

Bares con tres asientos.

La escalera eléctrica más corta del mundo.

En la prefectura de Nara, un chihuahua llamado Momo («durazno») trabaja como perro de rescate.

21 «Mi cabaña es tan pequeña, pero, por favor, ¡practiquen sus saltos, pulgas mías!»

Un haiku de Issa Kobayashi.

22 A su primo mayor le ponen Issa por el poeta.

Sin darse cuenta, toma la posta de su tía y la continúa. Bautiza Haiku a su primer gato.

23 A la emperatriz Suiko se le atribuye la práctica de enviar, como regalo diplomático, pequeñas piedras con formas inusuales.

24 Cortar ramas y raíces. Así se logra la propagación de *bonsais*.

25 En una de las numerosas listas que componen *El libro de la almohada*, la autora afirma que el mejor rasgo de un «árbol raro» como el ligustro son «sus hojas pequeñas y delicadas».

26 Si un bosque fuera un paje, ¿qué tan discretas tendrían que ser las ramas de sus árboles?

Su voz, ¿sería atractiva?

Su entonación, ¿respetuosa?

¿Y su altura?

27 El Zen enseña que no hay diferencia entre las cosas grandes y las pequeñas. «Un átomo tiene las mismas posibilidades que el universo», sentencia Okakura. Mientras lee su libro, se pregunta hasta cuántos árboles puede tener un bosque pequeño.

Megumi Andrade Kobayashi es candidata a doctora en Estudios Americanos IDEA-USACH, profesora de la Escuela de Literatura de la Universidad Finis Terrae y una de las fundadoras de La Oficina de la Nada.

1

Los ritmos del Wallmapu

Danay Mariman



Empecé esto con la vaga idea de que en mi mundo no existía la brevedad. Cuando regresé

a vivir a Temuco noté que había una frase que se repetía seguido: Acá los tiempos son otros. A modo de explicación o justificación viene a decir que acá, en el Wallmapu, los ritmos de vida no coinciden con los acotados programas oficiales ni con la velocidad de las grandes ciudades, como si sus habitantes hubieran quedado atados a unos ritos y unas prácticas de otra época. Y en parte es así, la ritualidad mapuche y sus protocolos son más bien largueros y quienes trabajan la tierra, que no son ni pocos ni solamente «campesinos» sino también jóvenes profesionales mapuche que decidieron volver al campo para recuperar así el modo de vivir «antiguo», viven pendientes de los ciclos naturales, que no se rigen por minutos sino por signos.

Mi escritor más querido se llama Manuel Aburto Panguilf y transitaba entre ambos tiempos: el eterno del campo en su casa en Collimallín, donde arreglaba cercos, barbechaba y pedía prestados bueyes y carretas, y el de la ciudad, donde hacía trámites y lobby, pendiente de los horarios de los trenes y juzgados y consultando siempre su reloj. Su obra, que son sus diarios, no es breve, porque escribió todos los días durante al menos veinte

años, y tendríamos serios problemas para abordarla si no fuera porque en 1929 Carabineros le confiscó parte de su archivo (como presidente de la Federación Araucana era considerado un peligro) y sus descendientes no tuvieron mayor celo documental. Solo resistieron los diarios de 1940, 1942, 1949 y 1950, y su edición fue otro trabajo extenso: ocho años con sus días, entre transcripciones y revisiones. El resultado es un mamotreto de 1.020 páginas, el tipo de libros que cuando estudiaba Edición los profesores recomendaban pensar dos veces antes de publicar: trabajosos de editar, caros de imprimir, difíciles de almacenar, imposibles de vender, decían.

La brevedad depende de la perspectiva, pero qué rápido se evaporan de la memoria los actos y sentires de las generaciones pasadas y cuán largos son los efectos de algo tan breve y fugaz como un disparo. La bala que en 1925 mató a mi bisabuelo, Juan Mariman, de 28 años, viajó a 700 metros por segundo y la disparó un carabinero. El hecho apareció en el *Diario Austral* y también lo relató Mariano Latorre en su cuento «Mariman y el cazador de hombres», parece que para vengarse de su hermano policía, porque retrata al sargento que dispara como un ser despreciable (su hermano, el «capitán señor» Armando Latorre, era parte de la partida que pretendía encarcelar a mi

bisabuelo). En ambos textos Juan Mariman es un cuatrero, un forajido y un malhechor. En el relato de la familia, su muerte vino a coronar una serie de eventos trágicos que, extrañamente, parecen emanar del bienestar económico del que gozó nuestra familia a inicios del siglo XX gracias a la empresa de ladrillos de mi tatarabuelo. Se dice que Juan Mariman tenía todo para surgir pero, producto del tedio o la rebeldía (o la rabia: uno de sus hermanos murió por los perros de un fundo vecino y sus padres se engarzaron en un infructuoso juicio que iría esquilmando sus bienes hasta extinguirlos), escogió las malas juntas, mató a un carabinero, estuvo prófugo y se ganó un nombre y una fama que hasta el día de hoy viejos del sector recuerdan («Era bueno pa' la bala, tiraba un peso al aire y le daba»). Su hijo, mi abuelo, nunca quiso explayarse en esta historia, la cubría un manto de pudor; fue una de las razones que lo harían considerar maldita a su tierra y, tras venderla, expulsarlo rumbo a Santiago. Seguro le parecería demasiado breve el tiempo que separa el pudor de una generación de la desvergüenza de otra, y que borra las razones que lo alejaron de un territorio para hacer a sus descendientes volver a vivir en él.

Danay Mariman es editora e investigadora.

2

Lo breve en lo pequeño

Catalina Porzio



Es extraña la condición que adquieren los objetos al quedar despojados de sus dueños.

Pienso en la muerte de cualquiera, cuando se es sobrevivido por aquellas posesiones que, como piezas arqueológicas o esquilas sueltas, persisten impregnadas de la ausencia de una vida. Hace unos días, mientras le ayudaba a un amigo encargado de desocupar el departamento de su tía abuela, por casualidad me encontré con un libro minúsculo, no más largo que mi dedo índice, con un curioso aspecto de cajita dado por la rigidez de sus tapas (tal vez de hueso o de nácar), como si guardara la posibilidad de un secreto, una seña de lo íntimo. Al abrirlo descubrí que se trataba de un misal o breviario (un tipo de objeto que jamás había visto de cerca), y me asombró el contraste entre el formato y la letra: la manera en que una tipografía demasiado grande se deslizaba por la mínima expresión de una página. Si la memoria no me juega una mala pasada, sospecho que el volumen no contenía más que un par de oraciones cortas. Es decir, se hizo un libro a partir de un texto sumamente breve; un libro, por lo demás, pensado para esconderse en esa caverna que arman dos manos juntas.

Siempre me cautivaron los libros pequeños —con algo de esa ternura que despiertan los

cachorros—, y reconozco en mi interés devoto un fuerte rasgo fetichista que se inclina por la forma de la miniatura y sus detalles exquisitos antes que por el texto mismo. Se trata de un tipo de objeto raro y difícil de encontrar en el mercado, un objeto que se acomoda mejor en los polvorientos rincones de alguna tienda de libros viejos que en las higienizadas vitrinas de una librería (no por tratarse de algo sucio, por la simple razón de que su diminuta presencia quedaría en desventaja en medio del colorido batallón que hace frente en los estantes tan bien organizados, no tendría lugar).

El placer que encontraba en esas ediciones me hizo aprender a buscarlas, tropezando, por ejemplo, con algún ejemplar de esa deliciosa colección argentina Miniaturas del Andarín, de Torres Agüero, que publicó, entre otras cosas, la extensa obra de Neruda en pequeñas dosis, echando mano de delicadas expresiones del diseño. O bien con algún un ejemplar de la colección Crisol, de la clásica y prolífica Aguilar, que en versión minúscula (8 x 6 cm) replicaba la anatomía general de los libros «mayores», con cubiertas de piel acuñadas en dorado, capitel y cordón de marcapáginas. Pienso que un libro de ese tamaño tiene la gracia de dar cuerpo, volumen, a lo breve.

En otra vereda, se me ocurre que el secreto que guarda lo breve en lo pequeño es

transportable en cierta medida al panfleto (conocido también como octavilla, la octava parte del pliego en que comenzaron a imprimirse), cuyo mensaje es derechamente escueto, por tratarse de un discurso llamado por la urgencia de propagarse hacia las manos de muchos lectores, una manera de lo público. Aquí, el gesto constreñido del libro miniatura se libera, se deshoja, a pesar de compartir la potencia del diseño encarnada en la pequeñez de la forma: algo que es de muchos pero solo mío porque lo atrapo, lo escondo.

Didi Huberman nos revela el carácter de estas hojas sueltas con una imagen que es tan elocuente como poética: «Las mariposas, las *papillons* —como a menudo se las conoce en francés, a causa de sus dimensiones, tan distintas de las de los carteles, por ejemplo—, se elevan hacia las nubes, sin que nadie sepa aún si su mensaje se perderá en el vacío del cielo, o si su potencia de expansión muestra allí su carácter irresistible».

Catalina Porzio es diseñadora y autora de *Viñamarinos*, *La tercera mano* y *Alfabetos desesperados*.

3

2 minutos 33 segundos

Gonzalo Maier



Los buenos modales en el punk son muy sencillos: nada debe durar más de tres minutos.

De hecho, tampoco se aconsejan más de tres acordes ni otras florituras que entorpezcan la belleza apabullante de lo simple, que no es lo fácil, por supuesto, sino lo que no tiene partes. O pocas. Por eso, la música simple tiende a ser breve, y lo breve cuando es bueno tiende a ser maravilloso, aunque esté muy lejos del punk: «What a wonderful world», de Louis Armstrong (2 minutos 17 segundos), «God only knows», de los Beach Boys (2 minutos 53 segundos) o «Respect», de Aretha Franklin (2 minutos 27 segundos).

La vocación por lo breve, eso sí, no es tan contracultural ni excéntrica como las mechas coloreadas o los mohicanos de los punks. Ya los primerísimos discos soportaban sólo dos minutos y algo por cada lado, luego los singles ampliaron un poco la duración, pero los programadores de las radios preferían las canciones breves —así no perdían a los oyentes que eventualmente se aburrían— y los discos, por misterios de la física que no vienen al caso, sonaban más fuerte y claro con menos minutos grabados. En algún sentido, la brevedad está en la médula de la música del siglo XX no tanto por estética, sino por sus condiciones de producción. Algo

parecido a Spotify, que hoy promueve canciones sueltas en vez de discos.

La brevedad, de todos modos, tuvo pioneros como Chopin. Si Wagner era la grandeza romántica por excelencia, la exageración llevada a extensiones insoportables (quince horas dura la serie de *El anillo del nibelungo*), Chopin fue un eficaz inventor de hits, siempre breves, como son los hits. Más o menos quince años se demoró en componer sus famosos «nocturnos» que, sumados, no llegan a las dos horas. «El vals del minuto» en realidad dura un poco más de un minuto, pero un poco menos de dos, y vale como toda una declaración de principios. Si Chopin demostró que la música puede ser breve, Napalm Death lo llevó al extremo con «You suffer», la canción más breve según el libro de Guinness, ese con los récords, pero, como casi todo récord, igual es una anécdota más que una canción. Dura un segundo y medio y a mí me suena a un grito gutural más que a otra cosa.

Supongo que debe ser culpa de la ansiedad, pero a comienzos de los años noventa me gustaban las canciones breves en las que no había que esperar el coro ni un final sublime porque todo estaba ahí, al alcance de la mano. «Ya no sos igual», de 2 minutos (2 minutos 59 segundos) o «Pa pa pa», de Los Prisioneros (3 minutos 31 segundos, aunque cuando

la tocaban en vivo le quitaban al menos un minuto entero). Las canciones breves son como la Bauhaus del pop, ahora que lo pienso. Sencillas, funcionales, pegotes. Walter Gropius decía que la Bauhaus más que un estilo era una actitud, y lo mismo podría decirse de las canciones breves e incluso del punk, que es el tema que se me escapa y del que quería escribir.

A los quince años me convertí en fanático de los Fiskales Ad-Hok, una banda punk casi famosa que tocaba algunas de mis canciones favoritas: «No estar aquí» (2 minutos 59 segundos) o un cover de «Pa pa pa» mucho mejor que la versión original (1 minuto 56 segundos). Yo era chico y no tenía permiso, pero una noche logré escaparme para ir a verlos. Inventé una excusa que involucraba a un compañero de curso, tomé una micro y llegué a Valparaíso a caminar por calles que no conocía, a preguntar dónde estaba ya no recuerdo qué bar, a dar más vueltas y a fingir que no estaba perdido, hasta que lo encontré. Los Fiskales estaban sobre un escenario bajo y oscuro, el ambiente era extraño, olía mal y se escuchaba pésimo. En realidad, el panorama me pareció aterrador y peligroso, así que me devolví a la casa. Duré, creo, 2 minutos 33 segundos.

Gonzalo Maier es periodista y escritor. Su último libro es *Leer y dormir*.

4

La escritora extrema

Martín Cinzano



«Si lo bueno breve, dos veces breve», decía Bustos Domecq, que no escribió. Conocemos

personajes muy escritos sin escritura, Sócrates, Diógenes, Cristo (¿realmente nunca rayaron nada y permanecieron ágrafos hasta el final?); gente leída, como Don Quijote, que escribió poco. Una carta, unos grafitis y luego otra carta, en realidad. La primera está dirigida a Dulcinea, por supuesto, pero no sabemos qué dice porque Don Quijote se la encomienda a Sancho y este la pierde para siempre.

Los grafitis vienen justo después de eso, cuando se nos presenta la única imagen de Don Quijote escribiendo a lo largo de la novela: escribe, o raya, o graba «por las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos, todos acomodados a su tristeza». La otra carta va dirigida al propio Sancho, cuando ya es gobernador de la Ínsula Barataria. Esa sí la podemos leer y en el fondo da un poco de rabia, porque aparece justo cuando por fin es el gran momento de Sancho (los sanchistas hemos esperado mucho para eso, hasta el capítulo LI de la Segunda Parte), y entonces Don Quijote aparece como un tipejo —un escritor— dispuesto a todo para no perder protagonismo, dando consejos, despachándose frases en latín, bastante hinchapelotas. Pero Sancho, harto de ser

gobernador («no tengo lugar para rascarme la cabeza»), le responde dictándole a su secretario una carta más larga y más divertida.

Sancho, que no sabe escribir, escribe más y mejor que Don Quijote, quien, eso sí, habla bonito y nos endulza la oreja y sabe que en el fondo los famosos, los verdaderos famosos, no son escritores ni se distinguen por escribir novelotas sino por partirse el lomo.

Pero hay gente más ambigua, contradictoria, más torcida quizá: quienes no escriben pero anuncian que lo harán, escribiendo. Esos y esas escriben poco y mucho. Se aprestan para escribir, y los preparativos, que se escriben, son infinitos. Ocurre como con esas personas que murmuran lo que están haciendo, ahora voy para acá, ahora me tomo un té, ahora me echo una pestañita; son un lujo: escriben, con sus vocecillas, acotaciones al drama de la vida. En mi caso, me doy cien vueltas antes de sentarme a mover una coma, o borrarla. Desde las ocho de la mañana voy interponiéndome tareas para no escribir. Leo poco también porque temo que algo en la lectura me dispare el deseo de querer ser (falsamente) famoso. Entonces voy por ahí, sacando la vuelta, dilatando lo más posible el momento fatal de mover aquella coma o de borrarla, o —si ya la borré— volverla a poner. Ya de noche, caigo en la trampa, la coma me llama y me siento a escribir cuestiones

formidables como esta, de la que seguro me arrepentiré, porque, como le decía Hitchcock a Truffaut, «las ideas que se le ocurren a uno en plena noche, y que cree que son formidables, resultan ser a menudo lamentables a la mañana siguiente.»

En realidad, admiro a mi madre, quien desde la aparición del WhatsApp ya no escribe, o escribe de una manera extraña, con mensajes encriptados entre los que tal vez esconde su carta perdida.

Hola, mamá, ¿cómo estás? Respuesta: un video de YouTube con una rola de Lucha Reyes («Un fracaso más qué importa»). Ah, ok, ¿ya te tocó la primera dosis de la vacuna? Respuesta: el link de una nota de prensa: «Revise aquí el calendario de vacunación». Interesante: sin escribir ni hablar, o escribiendo y hablando de esa manera extraña, pero sin mover una sola coma ni estampar grafitis con su tristeza, mi madre es de pronto la escritora extrema, conceptual, sin interioridad. Y no da entrevistas.

Martín Cinzano es poeta y librero. Vive en Cuernavaca, México. Su último libro es *La concentración*.

Alfonso Alcalde

Brillante y desmesurado

Javier García Bustos



Usaba unos cuadernos escolares marca Torre como agenda, borrador y también para apuntar posibles creaciones literarias. Al inicio de uno de sus últimos cuadernos anota:

Nombre: Alfonso Alcalde
Carnet: 1.662.797-6
Dirección: M. Montt 1065, Tomé
Asignatura: Escribir / Conversar / Sobrevivir a pesar de todo

El poeta, narrador, periodista, cronista y dramaturgo está cerca de la decisión final: pronto se suicidará, ahorcándose con su cinturón, en una pensión de la ciudad de Tomé, en el sur de Chile.

El autor de más de treinta libros y una vida errante, de un poemario monumental como *El panorama ante nosotros*, cronista de vidas marginales registradas en cuentos como «El auriga Tristán Cardenilla», creador de la colección *Nosotros los Chilenos*, de Quimantú, en sus últimos años estaba casi ciego producto de un glaucoma. Por entonces, especula ante una posibilidad que lo ayudaría. «Unos amigos están tramitando mi “jubilación”, porque tengo más de 65 años, no tengo imposiciones...», le escribe en una carta a una amiga llamada Dalma.

El narrador se esfuerza en no rendirse. Sigue inventando proyectos que puedan generar una entrada económica. Quien apuntó «sobrevivir a pesar de todo» vuelve sobre su obra para que renazca. Así es como proyecta una antología poética, la publicación de la novela autobiográfica inédita *Con mis propios ojos* y un libro de comidas de la región para Sernatur, que quizás pensó como una secuela de su famoso *Comidas y bebidas de Chile*. Y entre las hojas hay versos sueltos: «Soy cuando quiero morir y no» y «Padre Nuestro que estás en el cielo / Padre Nuestro que ya no estás en el cielo».

En el cuaderno del escritor desesperado hay una hora para un escáner y para ver a un neurólogo. En el borde de una página, quien a los 26 años recibió elogios y un prólogo de Pablo Neruda a su primer poemario, *Balada para la ciudad muerta* (1947), edición que en su mayoría quemó, señala:

«Nadie llama, nadie escribe».

Y frente a esas ausencias hay anotaciones prácticas: «\$12.000 comida. \$2.000 parafina. Compré bufanda. Mandé a arreglar máquina de escribir». Además de una versión del poema *El*

tigre, de William Blake: «Tigre multiplicado ardiendo en la selva de la noche».

Hacia el final de ese cuaderno Alcalde escribe: «¿Cuánto vale una pieza en el otro hotel?».

Se había casado cinco veces, tuvo seis hijos, a la par de sus labores literarias trabajó en periodismo buscando alternativas, vivió el exilio en Europa. A su regreso, aparecía en los 80, locuaz y sonriente, en el programa de televisión *Sábados Gigantes*, narrando casos policiales o anécdotas sobre los diversos oficios que ejerció en su juventud. Pero ahora estaba solo. El autor de estilo versátil, que mezclaba géneros literarios, creador del fotorreportaje biográfico *Marilyn Monroe que estás en el cielo* (1972), bebía más de la cuenta y «la galaxia de Tomé», como llamaba al lugar que había sido inspiración y refugio, ya era una espesa bruma cada vez más oscura en el horizonte.

Había llovido tres días seguidos en Tomé cuando Alfonso Alcalde decidió terminar con su vida, el martes 5 de mayo de 1992. Tenía setenta años. En el basurero de la pieza de la pensión que arrendaba dejó una carta. Era para su familia. Estaba rota en 64 pedazos.

También dejó un material valioso, que más tarde fue reunido en seis cajas con carpetas, cartas, fotos, cuadernos, manuscritos (poemas, crónicas, guiones, canciones), proyectos de trabajos por encargo y su «Currículum crítico», de más de 130 páginas, que su última mujer, Ceidy Uschinsky, clasificó y mantuvo en su poder. Ella murió de cáncer en 2001 e Hilario Alcalde, uno de sus hijos con el narrador, se hizo cargo de la obra del padre. Todo ese legado fue entregado en 2018 al Archivo del Escritor, de la Biblioteca Nacional de Chile. Allí están las huellas de su escritura, las correcciones y observaciones, las tachaduras y obsesiones de un narrador brillante y desmesurado.

De la épica sureña al grafiti

Nacido hace un siglo, el 28 de septiembre de 1921, Alfonso Alcalde Ferrer dejó las pistas de su biografía y obra en su archivo, en documentos como «Textos inéditos», donde detalla y reelabora sus títulos. También en «Currículum crítico». Allí reunió recortes de prensa y enumeró cada aparición sobre sus libros de los años 60 y 70, cuando produjo el grueso de su obra literaria, y labores vinculadas al mundo editorial y periodístico. Es la evidencia de su legado y de

quienes le dedicaron comentarios, como Yerko Moretic, Jaime Concha, Floridor Pérez, Hernán Lavín Cerda e Ignacio Valente.

El solitario de la literatura chilena recibió siempre buenos comentarios de sus pares y de la crítica. «Con Ángel Rama puedo testimoniar que Alcalde es la nueva voz genial de la poesía chilena», dijo Carlos Droguett. «Pisando el terreno propio de maestros, comparte mano a mano junto a Manuel Rojas o a José Donoso hondura, belleza y verdad literaria», escribió Gonzalo Rojas. Mientras, Jaime Concha destacó la descripción en su obra de personajes marginales, «el lumpen y los trabajadores del circo», que permite «mostrarnos las huellas secretas de los individuos».

«Nací en Punta Arenas. Mi padre era español, riojano. Santiago no le gustó, se resbaló al sur, recaló en Punta Arenas, allá puso fábrica de zapatos», dijo Alfonso Alcalde en *La Prensa Austral*, donde habla de *Variaciones sobre el tema del amor y de la muerte*, su segundo poemario, de 1958. También alude a su debut literario, prologado por Neruda, *Balada para la ciudad muerta*. «Cuando apareció el libro compré varios chuicos de vino, invité a mis amigos y, después de festejarlo, quemé toda la edición. (...) Al quemarlo nació la idea de *El panorama ante nosotros*, el libro que ya no me abandonaría más».

Antes de los libros estuvo el viaje y la aventura. A los once años dejó Punta Arenas y el tedio que le produjo el Colegio Inglés. Entonces viajó a Santiago. Luego, con su padre salió por primera vez de Chile rumbo al Chaco, en Argentina. Uno de sus primeros trabajos fue de vendedor de zapatos. Ya con dieciocho años comenzó un recorrido solitario por Latinoamérica. Fue panadero en Buenos Aires, se dedicó a vender urnas y fue cuervo de pompas fúnebres en Argentina y Venezuela, ayudante de carpintero en las minas de estaño de Potosí, traficante de caballos en Mato Grosso, nochero en un motel, mozo de restorán, cuidador de plaza y de animales de un circo, ayudante de payaso y de la mujer de goma...

Un día volvió a Chile y se instaló en el sur, en Los Morros de Coliumo. «Me fui a vivir a los alrededores de Concepción porque pensé que reunía todas las cualidades para escribir un poema épico», comentó en referencia a *El panorama ante nosotros*. Proyectaba este poemario en cuatro tomos. Contó que el primer tomo del

manuscrito tenía 1.379 páginas y que pesaba catorce kilos. Finalmente, el poemario se publicó en la editorial Nascimento, en 1969. Era solo el primer volumen, de 350 páginas, titulado *El arado de cinco dedos*.

En sus páginas, Alcalde cita versos aimaras, a Baudelaire, una carta de Carlos V, fragmentos de crónicas del siglo XIX, la Biblia, para luego dar paso a sus extensos poemas, protagonizados por personajes típicos del sur y por el paisaje lluvioso, como si fuese recolector de un mundo a punto de desaparecer.

Antes nos caía el tiempo
como una brasa ardiendo:
éramos al parecer
de otros materiales
y recordemos la ocasión
cuando llegó el ciclón
y levantó los techos
inflando las polleras,
crispando el plumaje de las aves,
aventando agitadas ancianas,
poniendo alas a los animales,
haciendo volar vacas, perros
ovillados, pájaros en su vuelo
inundados.

«*El panorama ante nosotros* era un proyecto demencial, en parte caracterizado por su pretensión de infinitud», dice el escritor Cristian Geisse, quien en estos años ha estado a cargo del rescate de la obra de Alcalde. Sobre su gran proyecto literario, «lo describe en diferentes lugares y en alguna ocasión menciona que en él iba a estar prácticamente todo lo que escribía. En el fondo, creo que fue lo que él por más de veinte años consideró su obra. Hablaba de incluir ensayos, relatos, obras de teatro, incluso un estudio sobre la épica. Pienso que iba derecho a concretarlo, pero le ganó la desmesura».

Debía seguir sobreviviendo. En su «Curriculum crítico» pega un recorte de diario. «Vivir en Coliumo», una breve entrevista de 1969 de Lucía Gevert, quien cuenta que los pescadores esperan la llegada del escritor cuando sale de la ciudad. «Los pescadores de Coliumo esperan con ansias la vuelta de su amigo. Sabían que había ido a Santiago y traería algo que contar». Luego anota: «Junto a él, su compañera Ceidy, comparten las limitaciones económicas a que los someten sus entradas como periodista del diario

El Sur, donde ejerce en el suplemento dominical y de diagramador. La realidad los presiona, los problemas domésticos son abrumadores, en el presupuesto del mes se incluye la cuenta del agua, luz, gas, arriendo y papel para escribir».

«Alfonso siempre fue lo más importante en casa. Tanto así que mi madre en algún momento decidió que su prioridad era que Alfonso escribiera. Jamás hizo una fiesta en casa, porque el poeta estaba escribiendo, jamás tuvimos una convivencia que pudiera perturbar la escritura de Alfonso. Había que cuidar que él pudiera hacerlo porque era la forma que nosotros pudiéramos comer», comenta Hilario Alcalde, el hijo a quien está dedicado *Las aventuras de El Salustio y El Trúbico*, impreso en 1973 en la colección Minilibros de Quimantú, con una tirada de 50.000 ejemplares: «Para ti, Hilario, esperando que cuando seas grande te sigas riendo de todo, igual que ahora».

En estos relatos narra las peripecias de dos personajes populares, buscavidas y dicharacheros, el Salustio y el Trúbico, con un lenguaje

también popular. «El pueblo es como una cebolla: esconde, guarda», afirmó Alcalde. «Cada vez que te acercas más a ellos descubres un nuevo mundo, cada vez otro más pequeño», agregó el narrador en una entrevista del diario *El Sur*.

Ahora Hilario, en días de pandemia, rememora el proceso de escritura de su padre. «Para él, el mundo se detenía. Se levantaba muy temprano, escribía en su máquina antigua con solo dos dedos, y en algún momento a su máquina de escribir la lustraba y le hacía cariño. Yo siempre me levantaba y él estaba escribiendo. Era tremendamente metódico, corregía una y otra vez cada uno de sus textos. Luego marcaba, subrayaba, volvía a rayar. Era obsesivo y no solamente con cómo él escribía, sino con cómo el mundo debería escribir. Era complejo, enredaba para después desenredar».

A principios de la década del 70 Alcalde se refirió a su producción literaria. «Creo que el subdesarrollo cultural crea la desmesura. Y ese fue el caso mío, es decir el de un hombre completamente desmesurado, que lleva cincuenta y



ocho libros escritos, catorce de ellos publicados». ¿Habrás escrito más de cincuenta libros? En su archivo hay un volumen desconocido que se titula «Grafitis». Más de cien páginas con frases de múltiples temáticas separadas por el signo &.

Llegará el día en que nos descontarán las horas que hemos pasado despiertos.

&

Un punto final duele más que una bofetada.

&

Noticia de última hora: ¡Dios se pasó al enemigo!

&

Los ancianos viven ilusionados con la esperanza de ser cada día más viejos.

&

No hay peor suicida que el que no quiere morir.

Algunas frases parecen chistes y otras aforismos. Las páginas se complementan con ilustraciones del «Shuto», Juan Sebastián Alcalde, hijo del escritor fallecido en Roma, en 1999. ¿Qué era «Grafitis»? El autor dejó una explicación en

Textos inéditos: «Trucos de la imaginación, trampas de la fantasía, sentencias irrisorias, axiomas absurdos, inmoralidades del conocimiento».

«Siempre me ha sorprendido el hecho de que nunca dejó de experimentar», comenta Cristian Geisse, quien ha estudiado la obra y la vida de Alcalde. «Podemos hablar de surrealismo popular, realismo grotesco, miserabilismo, pero en el fondo es grato entender que podemos hablar de un estilo alcaldiano que tiene muchas características, pero que tienen como centro la experimentación», agrega el autor de *Pobres diablos*.

También hizo crónica de viajes y de costumbres. «Escribir una guía gastronómica de Chile es un desafío tan vasto como hacer un censo», apuntó en *Comidas y bebidas de Chile*, una crónica que le dio reconocimiento y la posibilidad de viajar y describir minuciosamente las costumbres culinarias del Chile profundo en los años de la Unidad Popular.

Con los años, intentó borrar los límites de los géneros literarios. En *El panorama ante nosotros* quiso escribir una crónica en versos sobre



Concepción y los pueblos aledaños. En sus cuentos de *Alegría provisoria* hay apariencia de montajes teatrales. Y durante gran parte de los 80 se embarcó en una particular biografía que tituló *Redescubrimiento de Neruda* (que publicó parcialmente en la revista *La Bicicleta*), cuyas versiones permanecen en la Biblioteca Nacional. Al proyecto también lo llamó *Neruda 1001*. El texto reconstruye al Nobel con fragmentos de entrevistas suyas, de compañeros de colegio, familiares y de autores como Julio Cortázar, Rafael Alberti, José Santos González Vera, José Donoso y Margarita Aguirre.

Un cancionero para nadie

«Soy amigo de los campesinos, de los pescadores, soy uno más en muchas chicherías de Tomé, estoy en todas partes. Me alejé de los corrillos y pelambillos y he pagado mi pecado. Soy un solitario de la literatura chilena», respondió cuando le preguntaron sobre su vínculo con otros escritores.

Cristian Geisse comenta sobre la relación del autor con su generación: «Yo sé que no le gustaba hablar de literatura o que la evitaba. Y que de distintas maneras se alejó de círculos literarios o camarillas. Sí sé que era muy amigo de Carlos Droguett y que a Pablo de Rokha lo consideraba un padre». Además cree que las nuevas generaciones sí se han interesado en leer a Alcalde: «Gente como Leonardo Sanhueza, Óscar Barrientos, Mario Verdugo, Cristóbal Gaete, Daniel Hidalgo y Diego Zúñiga, por mencionarte a algunos escritores de obras disímiles, lo tienen en alta consideración. Y por el hecho de haber vivido de diferentes maneras marginado, los jóvenes llegan constantemente a su trabajo».

«Me he casado cinco veces. De modo que no sé nada de amor.» El artista, quien estuvo casado con Juana Briones, Marta Uribe, Violeta Serey, Teresa Reyes y Ceidy Uschinsky, era un romántico que también escribió canciones que permanecen desconocidas para la gran mayoría de sus lectores. Elaboró un cancionero que se titula «Déjame enamorarme contigo». Está fechado en 1990, tiene 127 páginas. La canción inicial se llama «Tanto que me olvidas».

Tanto te sufrí
para que me perdonaras
tanta ausencia que me diste
para estar contigo siempre.

Tanta ternura que es de nadie
para aprisionarme.
Tanto viaje en que te vas
para llegar partiendo.

Tanto que me olvidas
como si no estuviera,
tanto que me llamas
para que no te escuche.

«Lo que importa es lo cotidiano»

En la vida del poeta errante llegó el golpe de Estado y los proyectos de Quimantú y los viajes cambiaron de rumbo. A fines del 73 se instaló en Argentina junto a Ceidy y sus pequeños hijos Hilario y Salustio. En Buenos Aires trabajó en la editorial Crisis. Publicó *Toda Violeta Parra* y *Salvador Allende*, un perfil del Presidente muerto en La Moneda. Luego comenzó el exilio. En 1974, Alcalde y su familia se trasladaron a Rumania.

En Bucarest coincidió con el poeta Omar Lara. «Alfonso llegó a Rumania seducido por un presunto amigo que lo llamó, no lo recibió y lo abandonó. Hablo de un rumano, un individuo con poder social y político, que lo dejó librado a su suerte. Acompañé varias veces a Alfonso caminando por las calles nevadas de la ciudad, entrando y saliendo de enormes y agitadas oficinas», recuerda hoy Lara. Sobre la personalidad de Alcalde, Lara cita un viaje que hizo el poeta: «Alfonso era la anécdota del mundo. Recuerdo un viaje que realizó desde Bucarest a Bruselas. Regresó sorprendido por una manifestación de mujeres belgas que protestaban por los pollos que ofrecían en los supermercados, gordos y peligrosos por el exceso de hormonas».

Después de Rumania vivieron en Tel Aviv, en Israel. «La madre de mi madre era una judía muy practicante. Por eso mi madre también era judía. En esa condición solicitaron asilo a Israel», cuenta Hilario Alcalde, y recuerda cuando la familia vivió en un kibutz: «Hicieron una gran labor de contención». El autor publicó en Medio Oriente *Así trabajo yo*, donde describe el trabajo y la «experiencia humana» de tres inmigrantes en Israel, con el sello de Alcalde: testimonios complementados con fotografías. Luego, en Ibiza, España, el autor vendió productos de artesanía y collages hechos por él. En 1979 regresaron a Chile. Por entonces, le comentó al diario *El Sur* que en su vida se había cambiado 32 veces de casa y «hecho más de 3.000 maletas».

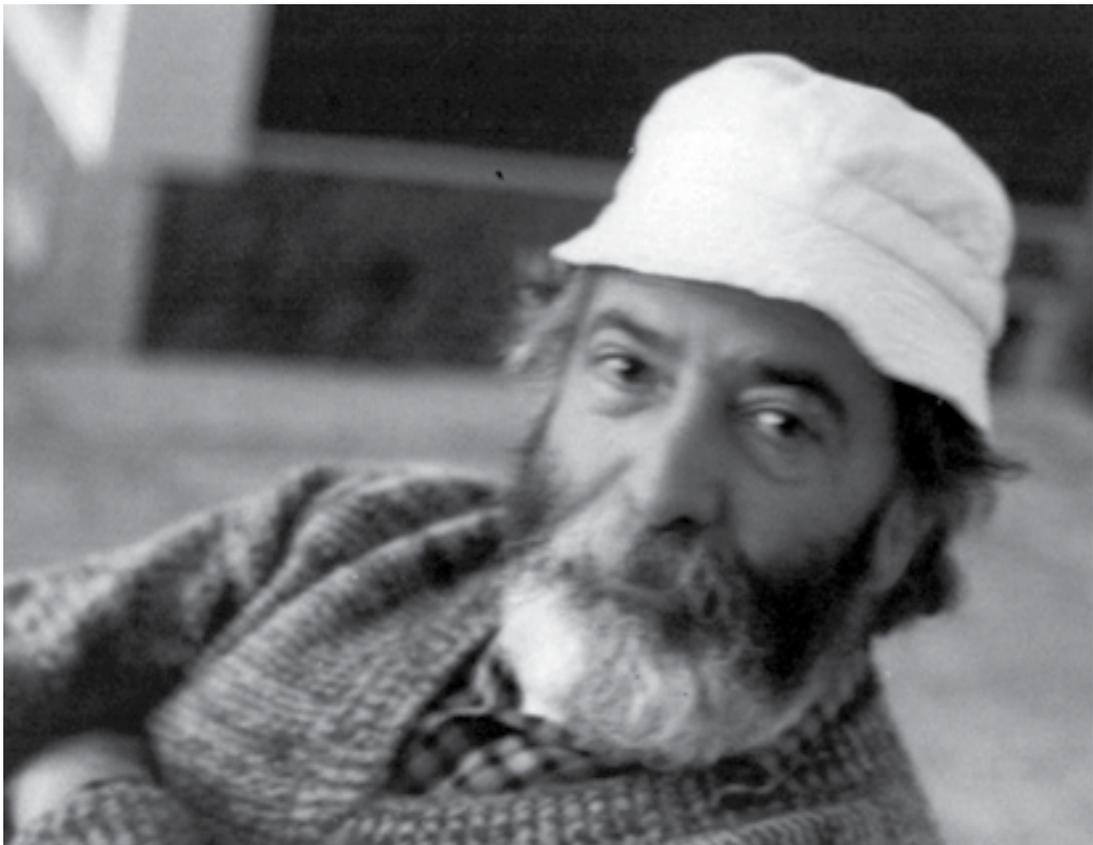
Cuando volvió al sur, dijo que se había conseguido una beca por un año en el Servicio Mundial Universitario, con sede en Ginebra, para efectuar una investigación que terminaría en la escritura de una crónica sobre Tomé. «Lo que importa es lo cotidiano. Busco los mitos y dichos, los personajes de un mundo que está ubicado entre lo antropológico, sociológico e histórico, entre la literatura y el periodismo», dijo en la prensa, según un recorte de diario sin fecha pegado en su «Curriculum crítico».

En los 80 trabajó para el diario *La Tercera* y la revista *Hoy* escribiendo una serie de reportajes, y publicó textos reconocidos como *Los sicópatas de Viña del Mar* sobre los crímenes cometidos por los carabineros Jorge Sagredo y Carlos Topp Collins, condenados a pena de muerte. Alcalde logró reunir más de diez mil fichas de antecedentes. «Con un estilo que le acerca a los maestros del llamado “nuevo periodismo”, como Tom Wolfe, el escritor Alcalde golpeará a la cátedra con revelaciones y conexiones hasta ahora no divulgadas», señaló la prensa en 1983 sobre el título publicado en la serie El Club

del Crimen, que llegó a vender noventa mil ejemplares.

A la par, producía guiones para Don Francisco y sus programas *Sábados Gigantes* y *Noche de Gigantes*, de Canal 13. En su archivo hay evidencia de esos materiales y propuestas. Por ejemplo: «Llegar al estudio solo con el dinero para el regreso y salir con medio millón de pesos» o «Padres arrepentidos que fracasan y regresan después de abandonar a su familia». Y en otra hoja con lápiz azul anota: «El chacal de la trompeta».

Desmesurado e inquieto, el autor no se detiene frente a su máquina. Surgió la propuesta de escribir la biografía de Mario Kreutzberger, Don Francisco, el animador de televisión más famoso de la historia de Chile. Titulado *¿Quién soy?*, el libro apareció en 1987 con una tirada de cien mil ejemplares, después de seis meses en que grabaron una serie de conversaciones, además de usar «los cuadernos amarillos», donde el animador escribía sus recuerdos. Con ese material supuestamente hicieron tres libros y el resultado fue *¿Quién soy?* «Creo que Mario se dio cuenta de que yo era un intelectual distinto»,



dijo Alcalde en una entrevista a la revista *Apsi* en enero de 1988. En su archivo se refiere a una segunda versión de *¿Quién soy?*, y luego anota que el trabajo «fue suspendido por falta de tiempo de MK».

Por esos años, y con esa doble vida de guionista y escritor, comenzaba la segunda parte de *La consagración de la pobreza*, obra teatral cuya escritura había iniciado en los 60. En la prensa anunciaba que la obra tendría 248 personajes. En su archivo anota: «La representación de esta obra se prolonga 27 horas continuas». Finalmente, la obra fue estrenada por el director Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro, en octubre de 1995.

«Hace poco me llamó una amiga desde Canadá para decirme que ella tiene la última versión original de *La consagración de la pobreza*. La obra en un inicio duraba 24 horas, y entiendo que Andrés Pérez la montó en tres horas. Pero resulta que es la sexta vez que me llaman, seis personas distintas, para decirme lo mismo. Todas las versiones dicen “original”. Es algo que no termina», cuenta Hilario Alcalde sobre la pieza teatral más popular de su padre.

Lo mismo sucede con otros materiales de su archivo: hay más de una versión. «Trabajaba obsesivamente sus textos hasta deformarlos y a veces hacía varias versiones de un mismo trabajo», corrobora Cristian Geisse.

Comienza el regreso de la democracia en Chile y Alcalde está instalado en Tomé, donde su producción literaria sigue creciendo. Ordena proyectos, pero no se concretan las publicaciones. Entonces le escribe una carta a la agente literaria catalana Carmen Balcells, la más conocida en esa época en el ámbito hispanoamericano, y apunta en su cuaderno la dirección de opciones para sus obras: «Editorial Travesía. Mosquito Editores. Editora Aníbal Pinto (Concepción). Fondo de Cultura Económica de México».

«Yo a él, en el último tiempo, lo eché de la casa», cuenta Hilario. «Alfonso se dedicó mucho más a la literatura que a sus hijos. Y eso cuesta entenderlo para poder perdonar y estar tranquilo. Alfonso tenía otras prioridades en la vida. A mí me escribió unas cartas muy duras, y yo también... Y en el último tiempo, el glaucoma, el copete, la lluvia, los años, el encierro, hicieron su pega».

El escritor está alejado de su familia, vive solo en una pensión. Es 1992 y en uno de sus últimos

cuadernos se lee, escrito con letra temblorosa, el nombre de Irene C., «Instituto de Normalización Previsional, Alameda 1373», y aparece un número: «6725959, anexo 207». El poeta espera la aprobación de una jubilación.

El escritor de vida errante se comunica con Don Francisco y el animador le envía dinero. Pero ya es tarde. Alcalde está cansado, triste, escribe la carta destinada a su familia que dejará rota. Se acerca el martes 5 de mayo: el día final. «Estaba con mucha pena. Sus problemas a la vista no le permitían escribir y decía que ya no tenía más sentido la vida», dice Hilario.

Le concedieron una pensión de gracia, pero el cheque llegó dos días después de su muerte.

Si muere Duchamp (extracto)

Paula Arrieta

En los inicios del nuevo siglo, la Escuela de Ingeniería y Ciencias de la Universidad de Chile era todavía un espacio marcadamente masculino. A pesar de que cada año entraban y egresaban más mujeres, en la matrícula de estudiantes nuevas del año 2000 no superaban el diez por ciento del total. Lo mismo pasaba con el cuerpo académico. Es decir, hasta hace al menos veinte años, la abrumadora mayoría de quienes se congregaban en uno de los centros de estudios más prestigiosos del país eran hombres. Para entonces existían dos importantes tradiciones, una suerte de bautizo para los nuevos estudiantes, que se sumaba al habitual *mechoneo* transversal a casi todas las casas de estudios del país: la «Batalla del Puente» y la «Elección de Reina».

La «Batalla del Puente» tenía un carácter dudosamente republicano. Los estudiantes de Ingeniería se movilizaban en masa al puente Pío Nono, a las puertas del otro bastión de la nación: la Escuela de Derecho de la misma universidad. Ahí comenzaba una guerra más o menos inofensiva por conquistar el puente. Y digo más o menos inofensiva pues entre el intercambio de pintura y bombas de agua el asunto varias veces pasó a mayores y terminó con jóvenes heridos en medio de una absurda gresca en la que participaban varios cientos de personas que en unos años se convertirían en la elite intelectual, política y económica del país. Ambas escuelas, cunas de un importante número de premios nacionales, presidentes y actores destacados del acontecer nacional, tenían un pequeño juego en el cual adelantaban la disputa de la República.

Pero este proceso de inserción, una suerte de bienvenida a la vida universitaria, tenía un punto cúlmine en la «Elección de Reina». El procedimiento de esta tradición se realizaba con algunas variantes, destellos de creatividad, de la manera que paso a describir.

Sin previo aviso, aprovechando el siempre deseable factor sorpresa, una turba de cientos de hombres de los diferentes niveles de la carrera irrumpía en una clase de primer año. El profesor era amablemente conminado a salir de la sala, un auditorio de respetables proporciones. Enseguida las puertas eran clausuradas, y un grupo de estudiantes mayores cumplían el papel de guardias, asegurando que nadie saliera de ahí (aunque sí permitían la entrada de otros hombres que iban atrasados al evento). Entonces se rastrea entre la multitud a las mujeres del curso: para el año 2000, en la Sección 4 de las seis que conformaban la cohorte, había ocho mujeres de un total aproximado de cien estudiantes. Las mujeres, jóvenes de entre diecisiete y dieciocho años, eran llevadas por un grupo de organizadores adelante del auditorio. El mesón del profesor, un mueble de madera angosto y largo, se arrimaba a la pared del pizarrón y se convertía provisoriamente en una pasarela. En el pizarrón, otro miembro de la producción dibujaba una tabla con los nombres de las estudiantes, devenidas sin consulta en candidatas a reina, y anotaba una serie de preguntas con casilleros en los que cada una debía marcar su respuesta: talla de sostén, ¿eres virgen o no?, eran algunas de ellas.

En ese momento comenzaba el espectáculo.

Ante esta horda enardecida de hombres gritando sin parar, cada una de las mujeres del curso tenía que subir a la mesa e indicar sus respuestas en el pizarrón, para lo cual era necesario agacharse de espaldas al público, lo que provocaba el clímax en la audiencia. Una vez que pasaran todas, fueran entrevistadas a la manera de un concurso de belleza y eventualmente sometidas a otro requerimiento del público (un baile, un giro), se procedía a la elección de la reina de la sección. El método era bastante sencillo: se iba nombrando y señalando a cada una de las candidatas y la que recibía el griterío de mayor volumen «ganaba».

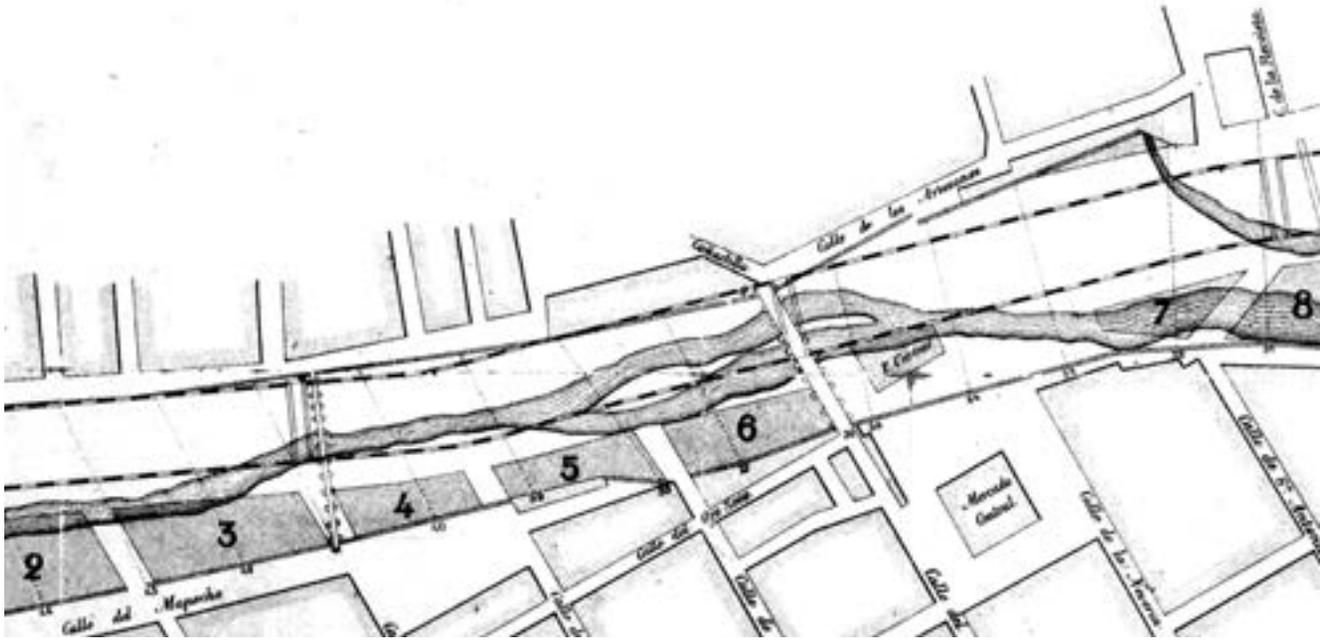
Conozco bien cómo funcionaba este hito y los detalles y sensaciones que lo rodean pues para el año 2000 yo era una de esas ocho mujeres de la Sección 4 que fuimos obligadas a pasar por el ritual. Recién llegada a la universidad, ese auditorio al que había ido a buscar los conocimientos y habilidades que me convertirían en una profesional de alto nivel se convirtió en el espacio de la mayor humillación pública que recuerdo haber vivido. El lugar donde hacía unos instantes escuchaba con suma atención a un profesor hablar de los fundamentos del cálculo numérico era de pronto un hervidero de masculinidad y barbarie, tan ruidoso que no podía escuchar siquiera mis pensamientos. La puesta en escena, el grupo de hombres en la puerta, el animador de turno –ingenioso, graciosísimo en su misoginia–, los que se descolgaban de cada uno de los bancos del salón gritando cosas para mí ininteligibles en ese momento, totalmente fuera de sí,

presas de un arrebato colectivo de excitación y violencia, son en mi memoria una pequeña y surrealista pesadilla. Recuerdo que me temblaban las manos y las piernas. No puedo sino interpretar ahora esta reacción como terror.

Según entiendo, los cambios acelerados de los tiempos han dejado esta escena institucionalizada de agresión en el pasado. Diferentes protocolos y una política más o menos activa de cupos para el ingreso de más mujeres a la Escuela han cambiado el panorama de los últimos años. A pesar de estos avances fundamentales, nunca he escuchado una disculpa pública de parte de la institución –que permitió su repetida realización año tras año– ni de las generaciones de hombres que participaron de este ritual perverso. Ni una sola disculpa dirigida a todas y cada una de las mujeres que fuimos forzadas a una situación de ese nivel de violencia. Muchos de estos hombres, de más está decirlo, están hoy ejerciendo importantes cargos en los más exclusivos espacios de poder.

Me permito este segundo relato personal porque vale la pena mirarlo de cerca y analizar algunas de sus dimensiones, que me parecen del todo pertinentes para las ideas que expongo más allá del componente inevitablemente autobiográfico que carga.

El espacio masculino, masculinizado, de la Escuela de Ingeniería y Ciencias de la Universidad de Chile era, en el fondo, un terreno prohibido para las mujeres. Ahí se desarrolla el más avanzado pensamiento científico (racional, objetivo) del país, se descubren cosas importantes,



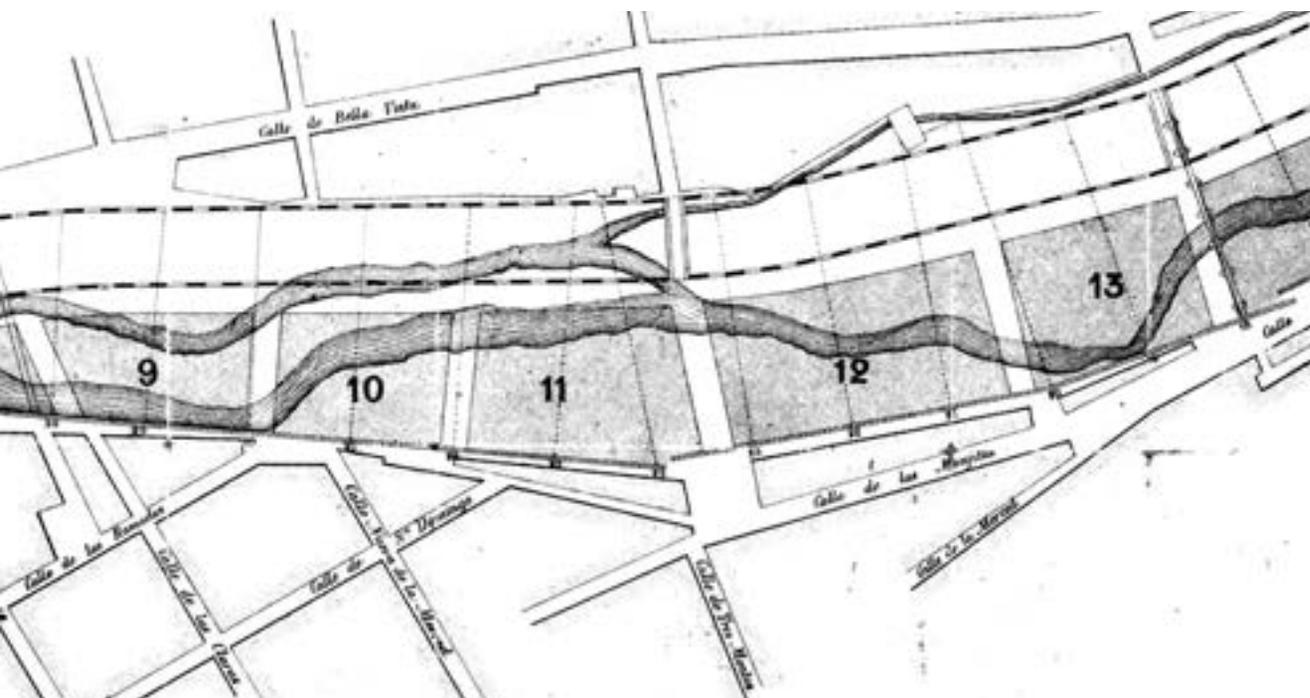
se construye el conocimiento, ¿por qué tendría que haber mujeres? Esto, por supuesto, no estaba escrito. Se habría visto muy mal, incluso hace veinte años, poner un aviso en el reglamento de la carrera que dijera «no se aceptan mujeres» o «mujeres abstenerse». No era necesario. Para las pocas mujeres que osaban ignorar las reglas implícitas, las de la tradición, existían instancias como estas, que tienen un carácter principalmente aleccionador. Primero, que sepan estas personas que en este lugar donde se educa el Gran Hombre la osadía se paga, tiene asociada una suerte de peaje. «No es tanto, es sólo un juego gracioso», dijeron varios entonces. Segundo, que si aun así quieres seguir aquí por quizás qué impulso, tienes que saber cuál es tu lugar. Te lo vamos a recordar haciéndote subir a esta pasarela, forzándote a mostrar tu cuerpo de la manera que nos parezca, y luego manifestaremos libremente nuestra opinión sobre lo que vemos. Pulgar arriba o pulgar abajo será nuestra sentencia.

¿Por qué no hay muchas mujeres en carreras como Ingeniería, por nombrar alguna de una larga lista posible? «Porque es así, no les interesa», escuché una vez decir a un profesor. Resulta sorprendente que personas que se dedican al trabajo intelectual, a observar críticamente la realidad, a preguntar acerca de todo lo que les rodea, elijan de pronto y convenientemente dejar de preguntar. «Es así», como si nos enfrentáramos a un mandato divino. Esta respuesta es más peligrosa de lo que parece. «En un

momento en que todas las disciplinas adquieren más conciencia de sí mismas y de la naturaleza de sus suposiciones, tal y como se manifiestan en los lenguajes mismos y en las estructuras de los diversos campos académicos, la aceptación sin crítica de “lo que es” como “natural” puede resultar intelectualmente fatal», apuntaba Nochlin en los años setenta.¹

Una situación menos burda que la descrita, pero tal vez por lo mismo aun más perversa, es la relatada por la artista visual estadounidense Nancy Spero en el excelente documental *Women Art Revolution*, del año 2010, dirigido por Lynn Hershman Leeson. A fines de los años sesenta, en medio de la efervescencia que se vivía en Estados Unidos a propósito de la Guerra de Vietnam, los movimientos antirracistas, feministas y pacifistas, las mujeres artistas eran prácticamente invisibles. Nancy Spero, aconsejada por algunos amigos y con el objetivo de hacer circular su obra, pidió una entrevista con el coleccionista Leo Castelli, uno de los personajes más influyentes de la escena de esos años. Una vez en la galería, como era de esperar, no fue recibida por Castelli sino por Ivan Karp, otro importante agente de arte que trabajaba con él. En la oficina, la imagen de Spero, vestida con botas altas y aferrada a su carpeta de portafolio, contrastaba con la figura de Karp, un hombre de baja estatura. Y a pesar de que había distintas superficies en las cuales ella pudo haber apoyado

¹ Nochlin. 18.



la carpeta para exhibir sus trabajos, Karp insistió en que lo hiciera en el piso: «Cada vez que pasaba una página era como si estuviera haciendo una reverencia a este tipo. Me sentí humillada. Y entonces él dijo: “¿Para qué me traes esto?”». No había, nunca hubo, ni una mínima posibilidad de que Spero fuera tratada como una artista y que, como tal, su trabajo fuera examinado por el galerista. Sin embargo, parecía importante recibirla para recordarle el lugar que debía ocupar.

La regla más o menos subterránea de las áreas en la cuales puede o no entrar una mujer señala de manera prescriptiva un orden del mundo. Estas historias de baja escala tienen como se sabe ecos del mismo mandato en situaciones muchísimo más graves, pero están íntimamente conectadas. Lo que se refuerza con un pequeño soporte por un lado amplifica el daño en otro, y viceversa. Cuando el paradigma se reafirma delimitando estos accesos, se abre un espacio vacío en torno al trabajo y a los aportes de las mujeres. Como no resulta coherente su registro y presencia en la historia, las circunstancias que los rodean se vuelven difusas y pantanosas, y se hace necesario llenar ese vacío con información. Ahí es donde tiene lugar un proceso de absorción, mediante el cual toda la densidad del hecho, su lucidez, sus antecedentes, circunstancias y casualidades pasan a ser tragadas por la figura masculina que se encuentre más cerca. Se desplazan lógicamente al centro de poder más próximo.

Esta es la razón que explica la atribución a Livingston Schamberg de la obra *Dios* por el

solo hecho de fotografiarla. Y la desaparición de Alice Guy de la historia del cine. Y la de Berthe Morisot, de Ana Mendieta y una larga lista de mujeres. Su trabajo, a veces incluso considerado como fundamental en su época, tiende a diluirse, absorbido por un marido, un asistente, un amigo, un colega. Bajo esta operación se explica que la historia productiva de un hombre, *ad hominem*, sí se considere una prueba de su responsabilidad de tal o cual hito, como el urinario de 1917, pero lo mismo suene a especulación y voluntarismo cuando se trata de una mujer. Son pequeños sesgos, apropiaciones, inexactitudes u omisiones que van sosteniendo la emergencia del mito principal, un universo complejo de constelaciones bien descritas que esconden profundas y violentas injusticias.

Fragmento del ensayo *Si muere Duchamp* (Tiempo Robado Editoras, Santiago de Chile, 2021), donde la artista visual y profesora de arte Paula Arrieta Gutiérrez toma como punto de partida la ambigüedad en la autoría de lo que se conoce como el orinal de Marcel Duchamp para desplegar una reflexión situada sobre la presencia/ausencia femenina en áreas supuestamente más receptivas, como las artes o la literatura, el mito de la genialidad y otros puntos de debate. Como señala Alia Trabucco en el prólogo de este volumen, «Arrieta se mueve con agudeza entre las artes plásticas, el derecho y la literatura, tomando como herramientas la historia del arte, la teoría feminista, la crítica cultural y la experiencia autobiográfica».



Vida de un sonámbulo. Conversaciones con Francisco Garamona (extractos) Javier Fernández Paupy

—Tu historia de librero tiene algo muy arltiano. La novela de aprendizaje y la ambición romántica del pibe de provincia que sueña con algo grande. Tu fascinación de adolescente por los libros antiguos en el negocio de Armando Vites, una especie de iniciador en tu aventura de librero, tu librería rosarina Ascasubi, el puesto de libros en Plaza Francia, la reventa de usados, la fundación de tu propia librería, La Internacional Argentina, casi al mismo tiempo que organizabas la editorial Mansalva. ¿Qué justificó tu destino de librero?

Haber descubierto que en los libros yacían dormidas un sinfín de historias y que con solo leerlas uno podía también así vivirlas. El deseo de comunicar y compartir esa experiencia. Para ser un príncipe hay que haber sido un mendigo. La poesía que a mí me interesa es la poesía de la aventura. Y esta no nace adentro de una oficina o en un gabinete.

—¿O sea que admirás más el relato de vida, algo que tenga calle, que el texto de salón, bien escrito a la manera en la que en un momento determinado se puede imponer que algo está bien escrito?

No entiendo cuando dicen que algo está bien escrito. ¿A qué se refieren con que escriben bien? ¿A que no tienen faltas de ortografía? ¿A que construyen bien las frases? A mí las frases me

interesan en cuanto me hagan vivir lo que no soy y me hagan sentir una experiencia diferente. Me gusta que la literatura sea una ventana que abris y estás en Marte, no en un día martes.

—Muchas veces fui a La Internacional Argentina y te vi trabajando en algún libro, en medio de un gran bullicio. ¿No necesitás silencio para trabajar?

No. Para nada. Todo lo que hice en mi vida, cientos de canciones, los poemas que escribí, fue con mis hijas al lado, gritando, haciéndoles la comida, con miles de problemas económicos. Así que me acostumbré a ese ritmo. Al ritmo del quilombo. Puedo hablar con alguien mientras trabajo. La idea del escritor que se aparta para poder escribir, seguramente a muchos le funciona. Pero todo lo que hice fue en un ambiente familiar, con amigos.

—¿Tu ocupación de editor modificó tu percepción de escritor?

Al principio sí. Los primeros años que me dediqué a la edición escribía muy poco. Escribía siete u ocho poemas al año. Me dedicaba a pleno a la escritura de los otros. Hasta pensé en un momento que iba a dejar de escribir. Y eso curiosamente me daba tranquilidad. ¿Por qué

querer escribir algo que nos imponemos? Habría que escribir como si se sacara agua de un río, no como queriendo sacar la mejor agua del río. Querer escribir es una manera de querer negar el mundo. El mundo que se afirma en los libros niega el mundo que se afirma en el mundo. Es un deseo bastante antivital. La escritura es antivital. Es la muerte de la vida. Incluso la escritura que más evoca la vida. Escribimos para que perdure algo. Y esa idea de que las cosas perduren lastima la espontaneidad.

—¿Cuáles pensás que son los libros más singulares que editaste en Mansalva?

El de Lorenzo García Vega, por su rarismo; los de Raúl Escari, por su sencillez; los libros de Fernanda Laguna, los de Marcelo Matthey. Todo el catálogo es medio outsider de vanguardia.

—¿Qué libros de los que editaste definen tu gusto personal?

Héctor Libertella decía que todo el catálogo de una editorial termina siendo el libro del editor. Todo catálogo tiene que conformarse con libros disímiles. No puede conformarse con editar solo los libros que le gustan. Hay que abrir. Hay que publicar incluso lo que a uno no le gusta pero le parece que tiene valor.

—Sos editor, librero y coleccionista, ¿cuál es tu relación con los objetos?

Una relación intensa. Siempre me gustó coleccionar. Cuando era chico dibujaba figuritas de Titanes en el ring y las cambiaba por figuritas reales. Después de coleccionar figuritas coleccioné monedas, marquillas de cigarrillos, marcas de auto que arrancaba. Después empecé a coleccionar libros. Después obras de arte. Después, primeras ediciones. Después manuscritos. Un coleccionista siempre coleccionó, es una tendencia de la personalidad a completar series. Coleccionaba discos cuando era adolescente.

—¿Qué diferencia a un coleccionista de un acumulador?

El orden. Si vos tenés ochocientas botellas tiradas en el fondo de tu casa, es basura. Pero si las tenés una al lado de otra en un estante, es una colección.

* * *

—¿Cuáles son tus miedos más recurrentes?

Ser muy pobre.

—¿La ruina económica es un fantasma para vos?

No es un fantasma pero a la vez lo es.

—¿Qué valor ocupa el dinero en tu vida?

No es el dinero en sí mismo, es la falta de dinero. No soy una persona de dinero ni mucho menos pero entiendo que el dinero facilita las cosas.

—¿Tenés un tren de vida elevado o austero?

Soy muy derrochador.

* * *

—Sos un editor que interviene bastante en los manuscritos de muchos autores. ¿Por qué?

Porque me parece que un editor es un estilista. Si vos vas a salir esta noche a querer enamorarte y yo soy tu estilista, te voy a tratar de poner lo mejor posible, ¿no? Es que se ha desvirtuado tanto la cosa del editor. Pero creo que todos los editores, o los editores literarios, al menos, intervenimos para que el libro sea mejor. Lo que uno considera mejor que quizás esté equivocado. Me parece que en la literatura, desde que el escritor escribe su texto, hasta que eso se convierte en libro, pasa por un montón de transformaciones y de estados en que si uno puede colaborar para que sea más efectivo o más sugerente o más directo, si lo puede hacer, mejor. Igual, es todo tan subjetivo que nunca se sabe.

—Pero entonces, ¿por qué no escribís narrativa si tenés tanto oficio de escuchar y leer narraciones y una oreja trabajada en el fraseo de la prosa y en el ritmo de los párrafos, en textos de largo aliento?

Me parece que esa división de prosa y poesía...

—Es absurda esa división, sí. O sirve para que los libreros acomoden los libros en las estanterías. ¿Pero pensás que todo ese saber de la narrativa que tenés lo llevás a tu poesía?

Es que me aburren las novelas. Como diría Paul Valéry, el que escribe una novela en algún

momento siempre va a tener que decir: “El café con leche llegó frío”. Me parece que la narrativa, que me encanta, es un trabajo más municipal.

—¿Qué es el ritmo en poesía?

Es cómo caen los sonidos y las palabras. Es algo intuitivo y a la vez es algo definitivo. No te lo podría explicar. El ritmo es la música.

—¿Cómo hiciste para que tu experiencia en la venta de libros se volviera una fuente de recursos para armar un catálogo y vender literatura contemporánea?

Hay fanáticos religiosos que tienen una vida que puede devenir de cualquier forma. Siento que me aferré a la idea del libro como un fanático religioso, como un menonita. El libro es una tabla, una balsa. Es de quien lo desea. En Rosario, en la librería de Armando Vites empecé a aprender. Era en el living de una casa de altos. Un living todo oscuro que tenía salamandra y un entrepiso. Ahí entendí que podía haber librerías totalmente exquisitas. Cuando era chico era tan inocente que pensaba que en las librerías de usados vendían libros para gente pobre que no podía pagar libros nuevos. A la semana volví y, juntando lo más común de mi biblioteca, las llevé para cambiar. Vites no estaba, sino su hija Lisa que estaba con la abuela. Miré esos libros con más detenimiento y observé que eran rarezas geniales. Y yo llevaba mi bolsa con diez libros ordinarios para cambiar. Me quedé un ratito. Y cuando me fui, me senté delante de la fuente que estaba enfrente y vacié la bolsa en el agua. Ahí entendí que existía otro mundo que era el de los libros buenos. Un tiempo después, cuando empecé a vender libros era la persona más tímida e insegura del mundo. Vendía libros por catálogo cuando tenía dieciséis años. No sabía vender. Era tan tímido que la gente pensaba que yo se los prestaba. Los quería vender por catálogo. Años después, me terminé transformando en un vendedor profesional.

—¿Cómo era esa timidez?

No sabía comunicarme. Tuve una educación de venta directa. En mi vida hay una bisagra que es cuando hice un curso de ventas y empecé a vender libros y enciclopedias. Tomé un curso con mi

cuñado y otros vendedores. Gente que se había formado en el Círculo de lectores.

—¿Pero cómo pasaste de sentir esa timidez a entender la voracidad del vendedor?

Tenía voracidad de subsistencia, no de vendedor. Hasta ese momento había vivido en casas comunitarias. Un grupo medio de delirantes. Vendíamos faso. Yo había armado un laboratorio teatral. Estaba alucinado con Artaud, quería hacer teatro. Al principio me manejaba con un público de artistas. Gente de teatro. Cuando me vine a Buenos Aires empecé a vender libros enciclopédicos. Vendía, tomo por tomo, uno por año. Estaba desesperado por ganar un mango. Eso fue lo que me formó absolutamente en todo. Lo que me hizo ser lo que soy ahora. Un solitario rodeado de gente.

—¿De qué manera eso te sirvió para armar un catálogo de literatura contemporánea?

No sé cuál es la voluntad de hacer un catálogo. Al principio empezás con las cosas que tenés más próximas. Mi idea del catálogo es empezar con los libros buenos del presente y con el rescate de textos perdidos. Este curso de venta era un curso de samurái.

—¿Más zen?

Zen pero violento, de guerrilla. Era como venta de guerrilla. Entrabas a un banco o municipalidades y les vendías enciclopedias que ellos por supuesto no querían comprar. Y hay un montón de técnicas psicológicas y discursivas para ir destrabando y convenciendo a las personas. Atlas enciclopédicos hermosos, diccionarios, la *Divina Comedia*, el *Martín Fierro*. Eso me enseñó a ser un vendedor. Para ser vos un vendedor tenés que comprar eso que estás vendiendo. Para vender hay que comprar. Si no lo comprás vos no lo podés vender. Una vez, en un canal de televisión, estaba Pablo Pérez hablando con María Kodama. Él le decía que estaba escribiendo un libro que se llamaba *El mendigo chupapijas* y ella se escandalizaba. En ese momento pensé que cuando tuviera una editorial me gustaría sacar ese libro. Y después, años después, cuando lo estábamos corrigiendo, el autor me preguntó: ¿y si cambiamos el título? No, justamente, ese título es

el más guarango y border de la literatura mundial. No hay ningún libro que se llame así, tan extremo. Fue uno de los primeros seis libros de Mansalva. Era tan ingenuo que pensé que ese libro iba a ser un bestseller. Después vi que la gente tenía vergüenza de pedirlo. Y cuando leía un anticipo de la biografía de Lamborghini, de Strafacce, soñé con publicarlo incluso mucho antes de que sucediera, porque Lamborghini siempre fue para mí una especie de...

—¿Faro?

De faro y de falta. Era un autor inmantado en su época con un montón de mitos y no se lo conocía. Un autor tan particular y tan increíble y tan vanguardista y tan todo. Soñaba con publicar ese libro. En una especie de suplemento cultural de *La Nación* o de *Clarín*, salió un número dedicado a Lamborghini. Yo quería publicar ese libro.

—¿En qué se parece un poeta a un vendedor?

En que los dos fracasan o triunfan. Y también en el uso de las palabras. Es una especie de chamán fraudulento. Es una especie de ilusionista.

* * *

—¿Y de dónde sale la línea del catálogo chileno de Mansalva?

Para mí Chile como Perú, dos países completamente pequeños y hasta incluso coloniales, durante el siglo XX desarrollaron la mejor poesía de vanguardia de la lengua. Yo, como cualquier lector de poesía, claramente vi que ahí había algo completamente magnético que me vuelve loco.

—¿Cómo fuiste armando el catálogo de Mansalva?

Como un canon de la época. Porque mi editorial nació de la idea de publicar la nueva literatura argentina y también a los autores con los que crecimos. Mirá, casi que publiqué a todos los grandes autores que leí en mi época de formación literaria. Por suerte. Por lo menos a los argentinos. No pude publicar a Borges porque es carísimo e imposible. Y además reflaté algo que es el libro de entrevistas, que acá no se hacía más, que es cuando no podés tener el libro del autor, conseguís todas las entrevistas del

autor. No pude publicar a Borges pero me di el gusto de publicar al padre de Borges. Estuve tres años esperando que la obra se hiciera de derecho público. *El caudillo* es una obra genial.

—¿Es uno de los libros que estás más orgulloso de haber publicado?

No, para nada.

Fragments de *Vida de un sonámbulo* (Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo, 2020), libro de conversaciones telefónicas entre Javier Fernández Paupy y el poeta, librero y editor argentino Francisco Garamona. En diversas veladas recorren la experiencia vital del también músico y curador de arte porteño, fundador de la editorial Mansalva y de la librería La Internacional Argentina de Buenos Aires.

¿Qué estás leyendo?

Paz Castañeda

Artista

Durante el encierro provocado por el coronavirus vivimos en Chile una experiencia inédita: el furor de comprar plantas. Los productores se vieron desabastecidos como nunca, proliferaron los revendedores e Instagram se llenó de cuentas dedicadas no sólo a la venta sino también a la exhibición orgullosa de verdaderas colecciones, incluso en departamentos de pocos metros cuadrados. Lo que pasó no necesita un análisis muy profundo: frente a la imposibilidad de salir a los espacios «verdes», las personas llevaron la naturaleza a sus hogares, por un impulso que tal vez en su origen fuera estético, pero que indudablemente también apuntaba a la salud mental.

Estas dos intenciones aparecen como asuntos importantes en *La mente bien ajardinada*, de la psiquiatra Sue Stuart-Smith, recién editado en español. No hay que menospreciar el deseo estético o la búsqueda de placer en la evolución humana, dice la autora, quien recopila en gran parte del libro experiencias terapéuticas en las que las plantas son el principal agente de sanación. El texto está escrito en primera persona y se mueve libremente entre anécdotas autobiográficas, estudios psiquiátricos, análisis sociológicos y literatura. A veces con un tono de reportaje

periodístico y otras con el lenguaje más erudito de la medicina.

Así nos enteramos, por ejemplo, de que el placer que sentimos al oler tierra mojada proviene de un aroma que tiene nombre (geosmina), lo producen bacterias del suelo y tiene un efecto tan agradable que puede ser sedante. El origen del placer de olerla, plantean los estudios, presumiblemente se debe a que nuestros antepasados relacionaban ese olor con fuentes de vida. Lo mismo habría pasado con nuestro gusto por las flores, que además de su belleza eran deseadas porque allí donde hubo una más tarde habría un fruto.

El jardín, según el libro, puede funcionar como zona de seguridad para quien ha sufrido estrés postraumático o como lugar de realidad para todos los que llevamos una vida mediada por la virtualidad en las relaciones sociales y el teletrabajo, ambos fenómenos exacerbados por la pandemia. El jardín es un lugar para estar y hacer, para cuidar y reparar, operaciones menudadas por la inmediatez y obsolescencia a las que nos obliga la tecnología contemporánea.

En ese sentido, el boom actual del cultivo de plantas –ya sea en un jardín o en una huerta urbana– podría asumirse como una forma de resistencia al encierro y de soberanía estética y terapéutica, tal como sucedió en Gran Bretaña durante la Revolución Industrial. La aparición

de máquinas convirtió a los artesanos en obreros y los obligó a emigrar del campo a la ciudad. En casas pequeñas y sin terreno, los antiguos artesanos se dedicaron a cultivar flores en sus mínimos jardines, produciendo nuevas variedades que exhibían con orgullo en decenas de festivales y exposiciones. Toda la creatividad y delicadeza que antes le dedicaban a su trabajo en un telar manual, por ejemplo, encontró en las plantas un nuevo destino en el cual reivindicarse.

Por supuesto que hay mucho de moda en el furor por las plantas (incluso se creó este año un Día Internacional de Fascinación por las Plantas), y mucho de lo que vemos en redes sociales se debe a su consideración como objetos decorativos. La demanda de plantas perfectas y enormes que transforman de manera instantánea un espacio aburrido en un hit de Instagram adolece de esa actitud vacía. Pero tal vez sirva para reducir la ceguera vegetal que mucha gente padece.

La autora cita el origen del concepto y sus causas: dos botánicos estadounidenses, James Wandersee y Elisabeth Schussler, acuñaron el término «ceguera vegetal» en 1998 para describir el hecho de que las personas se sintieran desconectadas de las plantas como seres vivos y, peor, como seres elementales para la existencia de vida en el planeta (las consecuencias de esa ceguera las vivimos ahora con la crisis ambiental). Pero los botánicos vieron también que había un remedio para la ceguera vegetal: que un «mentor de plantas» (alguien que sabe del asunto o disfruta de él) introduzca al ciego en el tema, transmitiéndole información y contagiándole su gusto. Quién sabe si las vilipendiadas redes sociales estén siendo ese mentor de plantas ahora mismo.



Sue Stuart-Smith. *La mente bien ajardinada*. Barcelona, Debate, 2021, 344 páginas

Ana Buzzoni

Diseñadora y directora en Chile Diseño

Desde que leí por primera vez a Pedro Mairal simplemente no he podido parar. Fue como encontrar una voz familiar que describe una cotidianidad paralela, allá al otro lado de la cordillera. Empecé con *La uruguayá*, luego *Maniobras de evasión*, *Una noche con Sabrina Love* y actualmente leo *Salvatierra*.

Mairal tiene la habilidad de hacerte empatizar con los personajes y llevarte rápidamente a ese ambiente tan argentino y a la vez tan latinoamericano, describiendo lugares, ambientes y personajes de manera que una siente que siempre conoció la historia que está leyendo.

Solo puedo compararlo con ver una buena película de Ricardo Darín; tiene esa cosa media añeja de Argentina, ese acento y ese humor trasandinos, esa capacidad de contar historias desde la familiaridad, la ironía y la verdad.

Gracias a Mairal he podido tener otras vidas durante la pandemia. He andado en bicicleta por Barrancales con una bolsa con whisky colgando del manubrio, he estado en los asientos traseros de un ómnibus con la adrenalina de un niño que por fin tiene a su *crush* cerca, he estado fumándome un cigarro en algún bar perdido en alguna parte de España, y en todas esas histo-



rias he sentido esa familiaridad con un mundo que conozco, y que sigue ahí afuera vivo para cuando todo esto pase.

Pedro Mairal. *Salvatierra*. Buenos Aires, Emecé, 2016, 160 páginas

Belén Fernández

Escritora e historiadora

Estoy leyendo *Vivir una vida feminista*, de Sara Ahmed. Lo primero que me produjo fue una revisión obligatoria acerca de cuántas filósofas he leído en mi vida. Hannah Arendt en la universidad, hace muy pocos meses Angela Davis gracias a un taller de autoformación feminista, unas cuantas cosas de Simone de Beauvoir, aunque a ella la conocí más por su narrativa. Por supuesto que he leído a varias intelectuales, en especial a historiadoras, sociólogas y teóricas literarias. Pero en la filosofía las mujeres son aun más escasas; aunque eso, en realidad, siguiendo a Ahmed y a otras autoras, es un dato engañoso. Conocemos a pocas filósofas no solo porque históricamente hemos cumplido funciones que destinaron nuestra vida a la reproducción del conocimiento y no a su producción; o porque entramos décadas, siglos tarde a la formación profesional que en un comienzo nos ofreció solo algunas carreras, aquellas dedicadas al cuidado de los otros, nunca al cultivo propio; conocemos a pocas filósofas porque durante demasiado tiempo los hombres decidieron qué se publicaba,

a quién se leía e incluso qué era teoría y que no. Y esto es lo peor: yo como estudiante pensé que era normal, que estaba bien y que no hacía falta cambiarlo.

Sara Ahmed, sin exagerar, me está transformando la vida. Su llamado a hacer teoría desde lo personal desestabiliza el lugar epistemológico pretendidamente neutral desde el que se ha elaborado buena parte del conocimiento occidental y que de neutral no tiene nada. Sara escribe cerca de las cosas, al ras de su experiencia racializada como hija de madre australiana y papá pakistaní. Dice: «Las ideas ya no aparecen como algo generado a partir de la distancia, una forma de abstraer una cosa de otra cosa, sino que surgen de nuestro involucramiento en el mundo...». Dice: [Algunas lecturas feministas] «me dieron coraje para construir teoría a partir de la descripción del lugar que yo ocupaba en el mundo, para hacer teoría a partir de la descripción de no ser incluida por un mundo». Hay mucho en su libro para redefinir lo que sabemos sobre el género, el dolor, la felicidad, las palabras.

Cuando la leo, actualizo el sueño que como historiadora siempre tengo: viajar en el tiempo. Si pudiera hacerlo, renuncio a asistir a grandes sucesos históricos. Me conformo con viajar hasta mis años de universitaria, revisar la bibliografía que hay que leer en el semestre y preguntar en la clase a ese profesor varón por qué no hay filósofos en las lecturas del curso. Ante su respuesta de que «hay muy pocas, en general las mujeres se dedicaron a otras áreas», quiero levantar la mano y ofrecerle: «Podríamos leer a Sara Ahmed, profesor. A mí me cambió la vida. Confíe en mí, le va a hacer bien».



Sara Ahmed. *Vivir una vida feminista*. Buenos Aires, Caja Negra, 2021, 472 páginas

Teresa Correa

Directora del Centro de Investigación en Comunicación, Literatura y Observación Social UDP

Silvio Waisbord, argentino, lleva más de treinta años viviendo en Estados Unidos y hoy dirige la Escuela de Medios y Asuntos Públicos de la Universidad George Washington. ha publicado dieciocho libros y cientos de artículos sobre periodismo, política, medios y populismo. Ha sido editor de las revistas más importantes en comunicaciones y es uno de los referentes

latinoamericanos en el área. Pero *El imperio de la utopía* es su libro más personal y menos académico. Quiso reflexionar sobre la sociedad estadounidense desde su perspectiva de inmigrante desde 1987.

«Este es el libro que hubiese querido leer antes de venirme a vivir acá», dijo en la presentación. El libro está organizado en ocho capítulos que abordan temas clave para entender las complejidades y las sombras de los mitos estadounidenses que recibimos a través de los medios: el optimismo, el individualismo, la soledad, la violencia, la fantasía, el nacionalismo y racismo, las desigualdades sociales y la identidad «americana». Es una tarea ambiciosa hablar de esa sociedad cuando existen tantas identidades contradictorias en su interior, pero Waisbord logra analizar algunos rasgos fundamentales que cruzan esa sociedad yendo más allá de generalidades esquemáticas. Su perspectiva crítica no impide un relato lo suficientemente complejo para comprender por qué tantos migran a ese país y se pueden quedar



treinta años o más.

Silvio Waisbord. *El imperio de la utopía: Mitos y realidades de la sociedad estadounidense*. Barcelona, Península, 2020, 336 páginas

Paula Molina

Periodista

El futuro está aquí y pocas lecturas me lo han recordado de manera más espeluznante que *A Children's bible* (Una Biblia de niños). La historia arranca con un veraneo de película: una casona grande frente al lago donde se han reunido varias familias amigas. Hay vino, cosas ricas, autos todoterreno a la puerta. Los adultos se divierten. Los hijos observan con mirada crítica: «Les gustaba tomar: era su hobby, o, dijo uno de nosotros, quizás una forma de adoración. Tomaban vino y cerveza y gin», describen. «Sólo teníamos que comer con ellos, y hasta eso nos molestaba. Nos sentábamos a la mesa para hablar de nada... Lo que decían era tan aburrido que nos llenaba de frustración y, después de algunos minutos, de rabia. ¿No sabían que había temas urgentes que tratar?».

La urgencia se impone cuando empieza la lluvia. Incesante, torrencial. Pronto el suelo se reblandece, el río se desborda, caen los árboles,

la casa se inunda. Las provisiones desaparecen, los caminos y la energía se cortan y la historia entera comienza a desplazarse rápidamente hacia el apocalipsis climático. Mientras el grupo adulto se empantana entre el pavor y la incredulidad, un par de adolescentes se hace cargo de los más pequeños, de un recién nacido, de algunos animales, del final.

Lo curioso es que, aunque irremediable, el fin del mundo no es, ni de lejos, lo más inquietante de la historia: lo estremecedor es seguir la trama a través de los ojos de sus jóvenes testigos, y ver, en ellos, que la irresponsabilidad y el abandono parental no comenzaron el día que se empezó a acabar el planeta, sino mucho antes. Y que el legado de tormentas e inundaciones es la forma más dramática, pero no la única, en que les han fallado. Escalofriante.

Lydia Millet. *A Children's bible*. Nueva York, Norton, 2020, 240 páginas



Paula Riveros

Diseñadora

El nudo materno ha sido uno de los mejores libros que he leído en lo que va del año, y aunque ya ha pasado un tiempo desde que lo terminé me he visto revisándolo varias veces y reviviendo algunos de sus pasajes. En estas memorias, consideradas uno de los pilares de la literatura feminista, Lázare, una mujer de origen judío casada con un afrodescendiente, no solo aborda el mito de «la buena madre», sino también los conflictos raciales y sociales de la época. Construye un relato desgarrador y honesto sobre lo que muchas mujeres experimentan en el día a día y que no pueden contar por temor a ser juzgadas: la postergación personal, los miedos y la imposibilidad de cumplir con las expectativas de la mujer ideal. Si bien han pasado más de cuarenta años desde su publicación en 1976, *El nudo materno* resulta ser un texto tremendamente contemporáneo, situado en la vereda opuesta a los clichés levantados por el marketing, con un discurso político que profundiza en la condición femenina, despojado de condescendencia, convirtiéndose en un mani-

fiesto que plantea la aceptación de la vulnerabilidad y de las contradicciones que implica la maternidad.

Jane Lázare. *El nudo materno*. Barcelona, Las Afueras, 2018, 272 páginas

