
Dossier 46

**Yushimito,
Berenguer, Fariña,
Muñoz, Hernández,
Martínez, Barrientos,
Dandicat, Howe,
Montoya, Almada,
Gerber Bicecci,
Bernofsky,
Rowe, Cooke.**

**Cátedra Abierta UDP
en homenaje a Roberto Bolaño 2020**

Dossier 46

Yushimito,
Berenguer, Fariña,
Muñoz, Hernández,
Martínez, Barrientos,
Dandicat, Howe,
Montoya, Almada,
Gerber Bicecci,
Bernofsky,
Rowe, Cooke.

**Cátedra Abierta UDP en
homenaje a Roberto Bolaño 2020**

Presentaciones de:

**Antonia Torres | Emiliana Pereira | Julieta Marchant | Kurt Folch |
Rodrigo Rojas | Álvaro Bisama | Juan Manuel Silva | Enrique Winter |
Patricio Jara | Belén Fernández | Nona Fernández**

Revista Dossier N°46
Julio 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 Guerriero

Rafael Gumucio

Alejandro Zambra

Asistente editorial

Sebastián Duarte

Daniela Rogel

Diseño

Rioseco & Gaggero

Fotografía

Página 29: Carla McKay.

Página 54: Nina Subin.

Página 64: Marcela Sánchez.

Página 74: Grillo Valdez.

Página 81: Adrián Duchateau.

Impreso en A Impresores

ISSN: 0718-3011

Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° 152.546



EN HOMENAJE A ROBERTO BOLAÑO

CÁTEDRA ABIERTA udp

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LETRAS

Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2020

4

A la hora última.
Antonia Torres Agüero
Leer es aprender a morir
Carlos Yushimito

POETAS

14

Toda rasgadura escupe fuego.
Emiliana Pereira
Poemas
Carmen Berenguer

17

La política de la forma
y la forma de lo político.
Julieta Marchant
Poemas
Soledad Fariña

21

Escritura refinada y también
brutal. *Kurt Folch*
**Razones de mi escritura, un diálogo
con Hildegarda de Bingen**
Rosabetty Muñoz

26

Una planta medicinal.
Rodrigo Rojas
**Escribo desde el goteo
de los días**
Elvira Hernández

29

El trazo del viaje al fin del mundo
Gonzalo Martínez
Conversación con Álvaro Bisama

37

Los países que hay en un
país. *Juan Manuel Silva*
El diccionario de las veletas.
Oscar Barrientos

44

Lenguas que forman un
triángulo. *Rodrigo Rojas*
**Crear en peligro: El trabajo
del artista migrante**
Edwidge Danticat

54

Poesía de la sustracción.
Enrique Winter
**Textos selectos de
My Emily Dickinson**
Susan Howe

64

El sonido del fin. *Patricio Jara*
**Literatura y pestes: a propósito
del coronavirus.**
Pablo Montoya

74

Voces en la tormenta. *Belén Fernández*
¿Oís lo que escribo?
Selva Almada

81

Escritura delictual. El hurto, el
reciclaje y los conjuntos vacíos de
Verónica Gerber. *Nona Fernández*
Escrituras del compostaje
Verónica Gerber Bicecci

VIVIR LA OTRA LENGUA

91

Traducir es contar historias
Susan Bernofsky

97

Reflexiones sobre la traducción
de Zurita y Vallejo
Willian Rowe

103

Traducir lugar y plenitud:
una colaboración con el Humedal Antiñir
Stuart Cooke



Yushimito

A la hora última.
Presentación de
Antonia Torres Agüero.

Aprender a morir en días en los que la muerte nos hace guiños, inescrutable, desde un lugar cada vez más cercano. Aprender a morir cuando la muerte se ha vuelto “algo” más democrática ue de costumbre. Aprender a morir como si fuera nadar. Como si fuera nadar de noche. Aprender a morir como los personajes de Carlos Yushimito en algunos de sus relatos. Esos que no importan a nadie, o a casi nadie. Los que mueren de una estocada bajo una farola descompuesta. O a patadas y tirados en una zanja, entre la maleza y la indiferencia. Aprender de la muerte “severa pero condescendiente”, como si fuera “una vieja institutriz

plagada de virtudes que toma mucho tiempo apreciar”. Aprender entonces de esa vieja enjuta, severa y estricta que por estos días nos tiene a algunos —los paradójicamente privilegiados— pensando en ella desde el encierro. Encerrados, pero al menos pensando. Ence-rrados, pero al menos leyendo.

He leído aún demasiado poco a Carlos Yushimito, pero identifico algo político en su escritura. Resulta bastante evidente en ese conjunto de aforismos ensayístico-literarios que constituyen su *Marginalia. Breve repertorio de pensamientos prematuros sobre el arte poco notable de leer al revés*. Aparece de manera más compleja y

metafórica en algunos de sus relatos. En *Marginalia*, una suma en apariencia arbitraria de ideas, comentarios y pensamientos dispersos, es posible no obstante identificar algunas constantes. Primero, la identidad (tanto la colectiva como la individual) como una cuestión o problema cruzado por el contrasentido. Para Yushimito, la emergencia del “yo” —uno de los grandes trofeos del proyecto filosófico moderno— es producto de una anomalía. El centro sólido de lo propio, un asunto que se revela más allá, en otro lugar, o en el Otro.

Luego, la ética neoliberal aparece como ejemplo del fracaso del proyecto emancipador y democrático moderno. Finalmente, la pregunta irritante sobre la idea de ciudadanía que para Yushimito parece dar botes sordos en un cuarto vacío hasta perder la inercia. ¿Dónde está el poder y cómo se administra? “El poder estaba en gestionar la oquedad, no el contenido”, responde el escritor en uno de los tantos micro-ensayos literarios de *Marginalia*. La corrupción y la mediocridad de los estados contemporáneos son muestra palpable de ello. También lo son sus relatos.

Precariedad, injusticia, violencia, marginalidad, ¿se pueden articular estéticamente esos asuntos por medio de un lenguaje literario que embellezca la miseria? Al parecer sí. Ya lo hizo su coterráneo Cronwell Jara. Mucho antes, tan humano y desencajado, César Vallejo. Tal vez sea efectivamente su genealogía de migrante la que haya obligado a Yushimito a una constante educación de la

sensibilidad, como dice por ahí en una entrevista. Una sensibilidad que obliga a afinar el ojo y ver poesía en lo impensado y en lo que muchos preferiríamos no mirar: los extramuros, las quebradas, los basurales. La imaginación estética necesaria para pensar de manera crítica e independiente esas zonas obliteradas y a veces hasta romantizadas por el mercado. Esos tramos de indignancia con visos de pintoresquismo que entrevemos, apenas, desde el minibús camino al aeropuerto de cualquier capital latinoamericana. La imaginación imperiosa de un autor que sitúa historias en un espacio topográfico real que en verdad ignora, Brasil, pero que ha leído, soñado, fantaseado —como sucede en su libro *Las islas*— tal vez porque ese sea el único modo de pensarnos a nosotros mismos: *otréandonos* por vía del arte.

En el hermoso cuento *La isla*, tres hombres acostumbran salir de pesca en una lancha hasta los límites del mar, cerca de una enigmática isla. El padre, el hijo y un viejo, Guiraldes, especie de amigo-empleado de esta pequeña familia y que en cada uno de estos viajes comanda la nave y es el encargado de la pesca. Tres masculinidades distintas reunidas por la prematura muerte de la madre y la profunda miseria del tercero. El mar los mece cálidamente en su regazo. El mar los contiene y a la vez los atemoriza. En un punto de cada uno de estos paseos, el padre abandona la lancha para nadar hasta la isla. Mientras tanto, el niño-narrador se queda con Guiraldes en un fragmento indefinido de

tiempo, enseñanzas y contemplación. El niño entonces ignora a qué va el padre a esa isla, hasta que con el tiempo ya no le importa saberlo. Varias décadas más tarde, el niño de entonces asiste a la muerte y al funeral de su padre. Inesperadamente, aparece Guiraldes. Más viejo aun, acompañado de una enfermera y ahora ciego. Sin embargo, como un Tiresias, ve y comprende más allá de lo obvio. ¿Quieres conocer la isla?, pregunta. Conocer lo que hay más allá de la orilla, insiste. El cuento cierra con una escena atemporal que es en sí una sola gran metáfora de nuestro humano y fascinante encuentro con la muerte: el narrador es de nuevo niño, el padre joven y fuerte y Guiraldes el firme capitán de la nave. Atrás las casas, las dunas como bestias prehistóricas, las sombrillas abiertas como branquias de un gran pez:

“El mar continúa ahí. Sus lenguas. Sus significados”,

nos dice el narrador que a estas alturas es indefinido en edad y tiempo. Esta vez sí navegarán y arribarán los tres juntos a la isla. Esta vez sí bajarán a recorrerla.

“¿Qué dirá cuando la lancha toque por fin la tierra? Sí, tengo miedo. Pero también tengo curiosidad por saberlo”.

Leer puede enseñarnos a morir. Leer a Yushimito sea tal vez un comienzo. La muerte, su misterio, una isla que imaginamos y a la que nunca terminamos de llegar.

Valdivia y Santiago, comienzos de julio de 2020.

Leer es aprender a morir

Carlos Yushimito

Las intuiciones que me gustaría compartir con ustedes son apenas, como podrán imaginarse, un mero discurrir a ciegas por los contornos de la lectura. ¿De qué otro modo puede ponerse por escrito, después de todo, una intuición? William James decía que era como encender una lámpara lo suficientemente rápido como para examinar, con esa misma luz, la naturaleza de la oscuridad¹. Se trata, obviamente, de una metáfora y también de una paradoja. “Una explicación que no explica”, diría Clarice Lispector; pero que explica, no sabemos cómo². Permítanme que empiece entonces, tropezando. Mi primer tropiezo es de orden etimológico. *Intuir* significa “percibir instantáneamente algo”, pero desde una cercanía tan próxima a la intimidad (*in*), que *eso*, que es observado, debe ser, al mismo tiempo, protegido. De allí que encontremos la raíz *tueri*, de la cual deriva “intuir”, en la palabra “tutor” o “tutela”. La intuición indaga, de este modo, en el interior del individuo, lo alumbrando, y, como un reflejo posterior, le confía y le pide proteger una suerte de opaca revelación del mundo. En el mundo secular de hoy, quizá las intuiciones son esos restos, los residuos del conocimiento previo

1 “The attempt at introspective analysis is in fact like seizing a spinning top to catch its motion, or trying to turn up the gas quickly enough to see the darkness.” William James. *Principles of Psychology*. Vol. 1. New York: Dover Kail, 1918, p.244.

2 *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p.182.

a las palabras o las huellas que dejó un tiempo mudo en nuestra memoria.

Hace algunos meses leí, por primera vez, a Clément Rosset, quien escribió las siguientes líneas en un bello libro titulado *La elección de las palabras*: “Sin la palabra, que es la única que cuenta en la expresión de un pensamiento”, afirma él, “el pensamiento en cuestión no es nada más que un fantasma en espera de un cuerpo. Donde faltan las palabras para decirlo, falta también el pensamiento”³. Naturalmente, Rosset es un optimista. Piensa que el mundo se conjura lingüísticamente. En el ámbito de las intuiciones, yo creo que no es siempre posible y que, así como los seres humanos debieron imaginar la nada, el espacio vacío, pero real, de la nada, con el número cero como símbolo, también debieron hacer algo semejante con la experiencia de la muerte, que pasó a ser igualmente un resto con volumen propio, invisible, pero necesario para darle equilibrio al universo del sentido. Mi propósito ahora es indagar, intuitivamente, dicha materia oscura, la de la lectura que atraviesa la singularidad de morir.

Consideremos esta idea a la luz de Robert Fossier, el gran medievalista francés: “La muerte, en todos los siglos y en todos los lugares, ha sido siempre una aventura individual” Lo que la rodea, en cambio, “es un rito institucional de la vida social (...) ritos de acompañamiento que tenían como fin, en realidad, consolidar la comunidad de los vivos, más que acompañar más allá de la vida a quien la abandonaba”⁴. Como la del moribundo, la del lector es también una experiencia desamparada y silenciosa, cuyo acompañamiento solo lo rodea o lo abandona en ese margen. Nunca estamos más individualizados que cuando tenemos un libro en las manos. Por eso, leer es aprender a morir. Puesto que nos quedamos en la orilla de una experiencia para la cual no hay un itinerario, aceptamos, precisamente por eso mismo, la insuficiencia de las palabras, palabras para las cuales no hay pensamiento sino tan solo intuición.

Cuando hablamos de la lectura en los espacios públicos, por lo general cumplimos con los ritos de acompañamiento a través de la socialización de sus prácticas. Decimos, por ejemplo, que la lectura clarifica nuestro pensamiento y, por consiguiente, hace más compleja nuestra

3 *La elección de las palabras*. Santiago: Hueders, 2019, p.32.

4 *Gente de la Edad Media*. Barcelona: Taurus, 2017, p.143-144.

comunicación; decimos que reestablece la dispersión de nuestra identidad en el tiempo; que nos ayuda a identificarnos con los demás, haciendo de nosotros seres más empáticos e, idealmente, mejores ciudadanos⁵. Por eso, repito, en primer lugar, leer es para una corriente de la vida pública un rito de acompañamiento. Leer cohesiona a la comunidad de lectores. ¿Pero qué es para nosotros, en esa experiencia radicalmente individual, incapaz de ser dicha, apenas intuida? El relato de la función de la literatura, como la historia privada del lector es, desde luego, menos accesible y más difícil de comunicar. Intuida, es una explicación que no explica. Pero explica, no sabemos cómo. La lectura sería, en consecuencia, una conjura metafórica de esa imposibilidad.

Acto I: Hamlet entra leyendo un libro

La historia que quiero contarles ahora, esta historia individual y solitaria, empieza casi un año atrás con la muerte de mi padre. Dos semanas después, el doce de agosto, hago un esfuerzo por mencionársela a un grupo de estudiantes, sentado en un salón de clases a punto de empezar las lecciones sobre *Hamlet* de William Shakespeare. La muerte ha dejado de ser, por primera vez, una palabra para convertirse en algo más intuitivo: en su secreta, dolorosamente protegida, inminencia, esconde ahora un nombre, un recorrido, una memoria y un íntimo e inexpressable dolor. Por eso, siendo incapaz de contarla, en realidad, voy a leer un libro.

Primera cuestión asociada al rito de acompañamiento de la lectura: *Hamlet* es la historia de un largo proceso de duelo que es irrealizable; por eso la condición patológica de su protagonista es inherente al del individuo melancólico. La memoria –el fantasma del padre– se rehúsa a marcharse, y, así, deambula, inconclusamente, “poseyéndolo” –restándole parte de su yo, diría Freud⁶. La obligación que le asigna es, curiosamente, la restitución de “un tiempo dislocado” (“*The time is out*

of joint”). Restaurar el mundo en desorden es su prioridad ahora, el mandato del padre, no así curarse a sí mismo. Hamlet, el lector enfermo, es el lector en crisis. Por esa razón, Ricardo Piglia, que ha leído *Hamlet* magníficamente, sostiene que el protagonista es “un héroe de la conciencia moderna”, y que la incertidumbre que lo atormenta es propia de ese lugar intermedio que debe ocupar entre el mundo arcaico –el de los oráculos, los espectros y la venganza– y el mundo de la razón y la intimidad, cuya subjetividad como lector ya encarna plenamente⁷. Por eso, poco después de confrontar al espectro aparece con un libro en las manos y Shakespeare anota: *Hamlet entra leyendo un libro*. No importa lo que lee o si lee o no, dice Piglia. Lo que importa es que Hamlet se representa a sí mismo como un lector. La melancolía vencida por el duelo equivale al oráculo vencido por la lectura. La condición moderna estaría ligada al duelo, por la capacidad para avanzar y reparar racionalmente, a diferencia del tiempo mítico, que es esencialmente melancólico, cíclico. El libro en las manos de Hamlet conjura, de alguna manera, la profecía.

Esto último lo confirma Horacio, “el hombre de estudios” (“*Thou art a scholar*”), compañero de Hamlet en la Universidad de Wittenberg, durante la primera aparición del espectro en las explanadas de Elsinore. Lo sobrenatural es un signo profético que necesita interpretarse con urgencia. Esta lectura, que es una labor renacentista, es heredera, en efecto, de los antiguos oráculos. Tal vez él pueda leerlo, después de todo –piensa Horacio, un optimista como Rosset–, tal vez pueda dar luego también el testimonio de la aparición, de forma que sirva como garante –esa primera función del autor– ante el príncipe a quien informará en nombre de los demás testigos. Al final, Horacio intuirá correctamente, pues el fantasma anticipa la derrota de Dinamarca, lo que hace de la sombra del difunto rey un prodigio en toda regla. *Prodigium*: porque anuncia, habla desde la lejanía del porvenir. Horacio dará también testimonio por el segundo fantasma, intermediando como testigo en la vida –esa última promesa hecha al príncipe– cuando el rey de Noruega, Fortimbrás, entre a la corte, inmediatamente después de la representación real de la venganza. Aquí toda la historia se cierra, es decir, se conjura. Horacio cumple el juramento de la explanada y también

5 La primera perspectiva es la que transmitimos, por lo general, en la etapa de escolarización, con el fin de explicar la utilidad pública de la lectura. La segunda es de naturaleza antropológica (pueden revisarse, por ejemplo, los trabajos de Michele Petit: *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural*. México: FCE, 2015 y *Lecturas: Del espacio íntimo al espacio público*. México: FCE, 2001). La tercera es la perspectiva liberal, defendida elegantemente por Martha Nussbaum en *Justicia poética*. Santiago: Andrés Bello, 1997 y *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma de la educación liberal*. Bogotá: Paidós, 2019.

6 “Duelo y melancolía”. *Obras completas II*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2017, p.2092.

7 *El último lector*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014. pp.32-34.

con la promesa de la agonía. Exorciza, a través de un mismo ritual, a ambos fantasmas. Es el hombre letrado, después de todo, quien exorciza, con su testimonio, a la muerte. Y por eso, como narrador, es el sobreviviente, el que está obligado a sobrevivir. Habría que añadir algo más: quien muere, quien está obligado a morir, es el lector.

Permítanme hacer aquí una digresión a partir de algunas metáforas de Richard Stern incluidas, como poética, en su libro *One Person and Another*. El escritor, anota Stern, es el criminal; el lector es el cadáver; el crítico es el forense. Ted Cohen, quien lo comenta, señala que, la conclusión lógica de esta serie metafórica es que el libro se convierta entonces en un arma. En esto no está lejos de Boccaccio⁸. Pero a continuación se pregunta razonablemente, ¿por qué habría de someterse la víctima al asesinato? ¿Por qué muere voluntariamente el lector a manos del autor?⁹ Supongo que para resolver a esta inquietud es inevitable que entremos en el terreno de lo sagrado, el de los rituales. Estaríamos, así, ante un acto sacrificial que ha sido profanado; el sacrificio profano sería la lectura. Ahora bien, me gustaría introducir aquí una ligera variación al esquema inicial. El autor es el criminal. El lector, la víctima. El crítico, el forense. Pero como hay lectores que se convierten en autores, cabe la posibilidad de que exista también el “lector fantasma”. Eso haría también del crítico, en consecuencia, un *médium*. Como forense determinaría el origen de las lesiones que sufre como lector, la causa detrás de esa muerte metafórica; pero en su condición de *médium* ofrecería su cuerpo para que el fantasma del cadáver lo habite. Esto, bien visto, sería en realidad la condición espectral de todo lector. Y la literatura, siguiendo a Rosset, “el fantasma en espera de un cuerpo”. Por eso, el lector tiene que morir para que exista la literatura. En el orden sobrenatural de la lectura, el propio lector sería suplantado por el autor, y sus memorias sustituidas, transitoriamente, mediante el acto homicida. Algo de eso sucede con Quijano, por ejemplo, poseído por Don Quijote o, por lo que es lo mismo, su biblioteca mental. Algo entrevé

Peter Mendelsund, cuando nos dice que leer es una operación que implanta en nuestro cerebro un falso recuerdo¹⁰. Quevedo lo va a decir de otro modo a través de un soneto (“Desde la torre”):

Retirado en la paz de estos desiertos
con pocos, pero doctos libros juntos
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos

“Escuchar a los muertos con los ojos”¹¹. Leer es intermediar, como el forense examina los signos que dejó el cadáver; pero no solo eso. Con los muertos, a solas en su condición de cadáver, puede conversar ahora también el lector. Para Quevedo hay también, como vimos en *Hamlet*, una venganza por consumir: la imprenta conjura la muerte y contribuye al duelo, intuyo que porque permite que las ideas vivan a través de la escritura: “Las grandes almas que la muerte ausenta / de injurias de los años, vengadora / libra, ¡oh, gran don Iosef!, docta la emprenta.” El lector escucha a los muertos con los ojos, tal como Hamlet escucha la sombra de su padre. El duelo cierra lo que la melancolía abre. La imprenta cierra lo que la lectura abre. Este es posiblemente el gran tema de la segunda parte del Quijote.

El proceso de duelo, como afirmaba Freud, da por terminado entonces el dolor cuando lo perdido es restaurado a la vida del yo doliente. Esta sería la función del autor. Primero garante, luego conjurador. No es extraño que la curación psicoanalítica sea también narrativa. Yo sospecho que eso permite que uno siga escribiendo, escribir, que no es otra cosa que seguir viviendo. La escritura entonces como una continua afirmación de la vida. El duelo de una obra concluida permite que tenga lugar la siguiente y luego la siguiente. Hace posible, de este modo, la historia. Por eso escribir es aprender a vivir. Es la conjura temporal de la muerte, su aplazamiento o su abolición; la simple ocupación del tiempo, como en la narrativa de Proust, o el arte de suspenderlo, como le sucedió al sabio Jaromir Hladík, el protagonista del “El milagro secreto”, de Borges. “Escribir es prolongar el tiempo; es dividirlo en partículas de segundos, dando a cada una de ellas una vida insustituible”, decía

8 “Pueden mis relatos, tales como son, perjudicar y beneficiar, como todas las demás cosas, según los que las escuchan (...) Parecidamente las armas defienden la salud de quienes pacíficamente vivir desean, y también muchas veces matan a los hombres, no por malicia suya, sino de quienes con maldad las emplean”. *Decamerón*. Santiago: Penguin Random House, 2019, p.789

9 *Pensar en los otros. Sobre el talento para la metáfora*. Barcelona: Alpha Decay, 2008, pp.19-21.

10 *What We See When We Read*. New York: Vintage Books, 2014, p.9.

11 Me gustaría aquí referirlos al bello libro de Roger Chartier, *Escuchar a los muertos con los ojos*, cuya lectura, en gran parte, inspiró estas reflexiones. Buenos Aires: Katz editores, 2012.

Clarice Lispector¹². Pero lo cierto es que también los ritos sociales son los que, sucesivamente, recomponen esas partículas. Así como el duelo en Hamlet permite la continuidad del reino, la literatura institucionalizada permite la continuidad de la República de las Letras. Esta no sería posible sin un constante proceso de duelo ni de los rituales de acompañamiento que constituyen al lector y a la industria como una enorme maquinaria de venganzas.

Queda una pregunta por resolver: ¿dónde queda Hamlet, el lector cadáver? Hamlet desaparece en una sentencia enigmática hacia el final del acto tercero, una vez que resuelve la crisis del reino, pero no su propia historia: “El resto es silencio”: Ese resto, el vacío palpable, es la literatura. Supongo que ahí deberíamos empezar a leer, a leer, que es morir; pero cómo hacerlo si Hamlet es solo silencio, si es la encarnación, como dice Piglia, del último lector, pero también de la lectura, silenciosa y solitaria, porque muere en ese viaje individual e inevitablemente solitario. Ese silencioso resto solo puede ser intuitido.

Acto II: Los arquetipos y el lector cadáver

Para intentar escuchar a Hamlet en el silencio aparente de ese resto debemos leerlo, en mi opinión, como a un arquetipo. Esta es mi segunda intuición. Sospecho que la lectura es, en el fondo, un reflejo que echa en falta algo de sí mismo, tal como el brazo que ha sido amputado se extraña a sí mismo, ausente, pero, aun así, íntimamente percibido. Borges, a fin de cuentas, pensaba que el libro era una prótesis: una prolongación no del cuerpo sino de nuestras ideas¹³. Nuestras ideas y pensamientos que forman parte de nosotros y, a la vez, no. Hamlet, como un arquetipo de la lectura, es una huella, una ausencia que seguimos sintiendo en el acto de leer. Es el borde del acompañamiento hasta donde podemos llegar con las palabras y, a partir del cual, empieza un silencio elocuente: la radical función de la lectura que se le parece a la muerte.

La historia del hijo que debió vengar a su padre, asesinado, a su vez, por el hermano codicioso, fue contada, después de todo, hace más cinco mil años atrás en Egipto. Es al menos hasta allí que podemos rastrear su origen: el mito de Osiris, asesinado por su hermano Seth, el usurpador del

trono, quien lo descuartiza y distribuye sus pedazos a lo largo del desierto. Le corresponde a la diosa Isis, esposa y consorte de Osiris, recuperar sus miembros. Gracias a los rituales funerarios asociados, en adelante, con el embalsamamiento —esa técnica que detenía la corrupción del cuerpo, tal como la escritura detenía el deterioro de la memoria— el ciclo de la vida se reinicia otra vez: su unión póstuma alumbrará a Horus, quien vengará a su padre —reparará la dislocación del tiempo— al asesinar a Seth y restituirá con ello el equilibrio del cosmos.

César Aira, en un ensayo titulado “Evasión”, describe la historia de Osiris en la versión que hace de esta Herodoto, quien incluye una variación del mito que merece ser considerada aquí. Según esta, Osiris se retira al reino de la muerte —del cual se constituirá en futuro soberano— llevándose con él la vida entera. Aira se admira por la radicalidad de esta lectura y, posteriormente, la interpreta: “La figura diagramática que produce este mito, un término que migra a su opuesto llevándose el todo que lo incluye, es la representación de la escritura o del lenguaje (...) El tránsito de Osiris bien podría servir como mito de origen de la novela”¹⁴. La novela, quiere decir Aira —si me permiten esta glosa— se lleva consigo, a su propio mundo muerto, toda la vida: todo, luces y sombras y colores y sonidos lo animarán en adelante. Imita y sustituye. Aira, otro extraordinario lector forense, lee de un modo moderno. Por eso es capaz de adaptar un mito sobre la continuidad de los ciclos agrarios —según la lectura de James Frazer— a otro mito, el de la novela, efectivamente, que es la ocupación del tiempo, la abolición de la muerte¹⁵. La asociación no es gratuita, porque quizá la historia de la novela —como dice Aira— nos habla del ciclo de la escritura, de la escritura que continúa la vida, que se retroalimenta de la muerte, que es la lectura. Este sería el bello mito moderno inaugurado por don Quijote al llegar a la imprenta de Barcelona. El tiempo de la venganza de la imprenta, en Quevedo, que instalará para siempre nuestro vínculo con los muertos a través de la lectura silenciosa.

Entonces la novela y, en particular, el escritor de novelas, pasan a conjurar, como vimos en *Hamlet*, nuestra relación melancólica con la muerte;

12 *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*. Madrid: Siruela, 2010, p.110.

13 “El libro”. *Borges Oral. Obras Completas IV*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p.197.

14 “Evasión”. *Evasión*. Barcelona: Penguin Random House, 2017, p.21.

15 *The Golden Bough. The Roots of Religion and Folklore*. New York: Avenel Books, 1981, pp.301-320.

y la lectura de las novelas se organiza como una reivindicación de la vida en todo su optimismo. Esto último lo advirtió Walter Benjamin en *El narrador*: “El lector de novelas busca efectivamente seres humanos en los que pueda descifrar el sentido de la vida. Por eso, de un modo u otro, debe tener de antemano la certeza de asistir a su muerte. En todo caso, a la muerte figurada: el fin de la novela (...)”¹⁶. Aira tiene razón al decir, pues, que la muerte sustituye a la vida y que esa es la función de la literatura moderna; los simulacros contemporáneos, la hiperrealidad, no serían otra cosa que su natural exacerbación. Lo que atrae al lector de este dispositivo, como diría Benjamin, “es la esperanza de calentar su vida que se congela al abrigo de una muerte, de la que lee”¹⁷. Morimos como lectores para darle vida al personaje. Su memoria ocupa la nuestra, provisionalmente, y durante este tiempo de excepción, en el que todo se suspende, somos o creemos ser inmortales.

Otro tanto es posible afirmar, desde el punto de vista de la materialidad del libro, del código moderno y del modo de leer que inauguró. Umberto Eco le dedica un ensayo titulado “Sobre algunas funciones de la literatura”. Las novelas que leemos, dice Eco, educan al lector a través de lo irreversible. Somos vulnerables ante la historia que, en su función pedagógica, nos adiestra al enfrentarnos a la imposibilidad de modificar el destino de un personaje. Cuando cerramos el libro aceptamos íntimamente nuestra impotencia para alterar los eventos vividos en nuestra propia vida, cuyo libro, digamos, alguien más cerrará por nosotros. “Necesitamos esa severa lección *represiva*”, concluye Eco. “Los relatos *ya hechos* nos enseñan también a morir”¹⁸. Esta función formativa escapa a la acción interna de la novela, que no es otra que resistirse al poder del tiempo. Cada vez que cerramos una novela debemos hacer un duelo por ella. Y así, en el ciclo renovado en la era moderna, leer nos procura el falso estremecimiento de la inmortalidad, aunque sea por unas horas; y con ello, de algún modo, actualiza, secularmente, el ritual que llevaba al cadáver ante Osiris, el magistrado de nuestro proceso en el inframundo egipcio, donde se alcanzaba la vida eterna gracias a la lectura. Para poder morir y renacer había que saber leer. De este modo, curiosamente, llegamos

al origen de la ciudad letrada, nacida en el drástico privilegio egipcio, al menos, tal como nos lo refiere el *Libro de los muertos*.

Me gustaría llevar estas digresiones a un terreno más conocido, de forma que pueda, finalmente, arribar a mi tercera y última intuición. Cuando recibimos el pésame por la muerte de alguien querido, entramos, asimismo, como lectores, al rito de un acompañamiento social. Paradójicamente, en el relato actual de la vida que sustituye a la muerte —el mito de la novela moderna—, leemos cada vez más solos. Leemos a solas, no solo el libro, sino la vida, la experiencia toda. Un buen amigo me lo simplificó con una frase: “Era más fácil morir cuando sabíamos a dónde ir.” Pero, ¿hacia dónde íbamos? Finalmente íbamos hacia otra historia. Moríamos, en todas las agonías religiosas, como lectores. Los vikingos anhelaban morir violentamente para alcanzar las orgías del Valhalla. Esa era, sin duda, una buena historia. Más austeramente, los cristianos se han contentado hasta el día de hoy con el amor incondicional de dios. A ese mismo ritual pertenece la crítica, si lo vemos bien; el forense que explica y consuela al lector curioso. Pero no le falta razón a mi amigo: yo también tengo la impresión de que hemos perdimos esa habilidad para ser creativos en el consuelo. No deja de ser desconcertante, siguiendo la relación de Aira, que hallamos extraído todo de la vida excepto un relato que alivie ese gran sentimiento de orfandad. Quizá de eso se burla irónicamente Hamlet, el lector que rehúye el consuelo, cuando muestra el libro de utilería lleno tan solo de “palabras”. De esas palabras que dicen todavía hoy: “muerte”, “consuelo”, “recuentos”, “cifras”.

Mi tercera intuición: hay algo en la lectura íntima, aquella que es tutelada, que es imposible de ser acompañada. Ese es el espacio de la singularidad de nuestras vidas en contacto con la muerte. Precisamente por eso, sospecho, es valiosa y es solitaria. Porque leer es aprender a morir; porque, en silencio y retiradamente, nos ayuda a lidiar con lo que no puede ser dicho.

Acto III: El no sé qué

Al reflexionar sobre el misterio de la experiencia estética —esa otra incógnita que acompaña a la lectura, que la explica, quizá, casi tanto como la muerte—, Borges nos dejó una frase que bien podría sintetizar lo que he querido decir hasta este punto: “La música, los estados de la felicidad,

16 *El narrador*. Santiago: Metales Pesados, 2008, p.84.

17 *Ibid.*, p.85.

18 *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR, 2002, p.23.

la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético¹⁹. Al leer, parece decirnos Borges, habitamos la incertidumbre. “Pero la conciencia de que no acabaremos nunca de descifrar el misterio estético”, continúa “no se opone al examen de los hechos que lo hicieron posible²⁰. Ante dicho estado de incertidumbre que nunca se repara, podemos optar por recorrer sus bordes o caer en el abismo. Entre ambas, yo elijo el abismo. En ese atributo crucial, morir pertenece, acaso, al mismo orden de las experiencias estéticas. No quisiera ser malinterpretado en este último punto. No creo que sea bello morir. Naturalmente sabemos que la experiencia estética no está solo asociada a lo bello; y por eso leemos historias que nos entristecen, nos incomodan o nos desconciertan, y que nos exponen también al acto homicida del autor, a través de eso que Ted Cohen ha llamado “el sometimiento voluntario al dolor causado por el arte²¹. En ambos casos, en nuestra enigmática relación con el arte y la muerte, entre el leer y el morir, nos enfrentamos a una misma singularidad: el deseo y el temor que nos empujan a cierta sabiduría sin palabras. De allí, según Borges, la inminencia que no nos llega, el recuerdo que no recordamos, o las intuiciones que debimos proteger mejor y no protegimos.

Todos esos estados se encuentran vinculados a la lectura en la medida en que esta última se establece como una trayectoria que nos encauza, en ocasiones, hacia el hecho estético. Sobre este punto, Giorgio Agamben afirma que es significativo que nuestra propia forma de relacionar la percepción con la experiencia estética requiera de una metáfora, el *gusto*. Paladeamos con un sentido faltante; algo semejante, según parece, al síndrome del miembro fantasma. Esa sensación de un vacío. De allí que, al momento de querer expresarlo, tampoco podamos, excepto por “no se qué” que se intuye: “Vemos que los pintores y los artistas saben bien qué ha sido hecho con rectitud o malamente”, dice Leibniz, “pero con

frecuencia no pueden dar razón de su juicio y dicen a quien los interroga que en aquello que no les place falta un *no sé qué*²². Entonces, con el fin de expresarnos resignadamente a través de esas palabras que “se nos quedan en la punta de la lengua” apelamos a un sentido faltante o latente, según Agamben: “el gusto, que no puede ser descrito a no ser por medio de metáforas”.²³

Sospecho en este punto que la experiencia radical de leer nos pone en contacto con esa carencia, con ese vacío, paradójicamente excedente, que, sin embargo, llena toda nuestra vida. Leer es el exceso y la resignación y también el aprendizaje de la resignación. Esa experiencia límite que, según Montaigne, “parece que aleja nuestra alma de nosotros”, enseñándonos así a morir, al menos por imitación²⁴. Es curioso, en todo caso, que hayamos normalizado esa metáfora del alma que se distancia del cuerpo, cuando, en realidad, quizá más que alejarnos, lo que nos ocurre a los lectores es que morimos para dentro, como dicen que mueren las estrellas.

Pero me gustaría volver a *Hamlet*, ahora que voy a terminar esta charla. Tenemos delante su famoso monólogo de la cuarta escena del acto tres. El miedo terminal del lector no es dormir sino soñar. Hay en el sueño, después de todo, una incertidumbre: “*To die, to sleep; To sleep: perchance to dream*”. “Dormir es morir”. Con esto, volvemos a una intuición mágica, supongo, según la cual dormir es aprender a morir puesto que se trata de una anticipación temporal de lo que, más adelante, será definitivo. Esto persiste tal vez en la conciencia del niño, a quien debemos socializar también a través de dicha práctica. Esta intuición es quizá la de los niños que no quieren dormir, la intuición, tal vez, de que estar despierto es mejor que soñar. Al contarles historias que los conduzcan al sueño, muchas veces fantástico e imaginativo, los preparamos secularmente para la muerte. Antes los preparamos para la oscuridad, como en un ritual, aunque sea profano. Quizá hay aquí, en esta historia sencilla, otro arquetipo, el de Sherezade: el miedo

22 Citado en *Gusto*. Giorgio Agamben. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016, p.24.

23 *Ibid.*, p.26.

24 Montaigne, comentando una frase de Cicerón (“Filosofar es aprender a morir”): “Tan verdadero es este principio que el estudio y la contemplación parece que alejan nuestra alma de nosotros y le dan trabajo independiente de la materia, tomando en cierto modo un aprendizaje y semejanza de la muerte”. “Que filosofar es aprender a morir”. *Los ensayos*. Barcelona: Acantilado, 2007, pp.83-84.

19 “La muralla y los libros”. *Otras inquisiciones, Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p.15.

20 “William Shakespeare. *Macbeth*”. *Prólogos. Obras Completas IV*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p.157.

21 *Ibid.*, p.79.

a dormir y a soñar, que se conjura con la acumulación de historias que acaban por prolongar la vigilia. Una historia distinta a la del insomnio como derrota y como sabiduría, para lo cual tendríamos que remontarnos a la epopeya de Gilgamesh, el origen de la escritura y también el origen de la civilización como un enfrentamiento desigual no contra la muerte sino contra el miedo a morir. Pero esa es otra historia, una historia que no se cuenta. La del héroe solitario que cruza el mundo en busca de único inmortal, solo para recibir una lección: si no podemos vencer al sueño, menos aún a la muerte²⁵. La historia que se cuenta hoy, tal vez la única que se nos cuenta, es un traslúcido reflejo de la vida pública, en la que el optimismo del narrador abole, por un instante, y tal vez para siempre, la muerte.

Muchas veces viendo mi biblioteca cuyos volúmenes aumentan, agolpándose a medida que envejezco, me pregunto si no repito esta historia de manera involuntaria. Si cada libro que compro en exceso, sabiendo de antemano que el volumen de la biblioteca será siempre mayor al tiempo que tengo para vivir, no es la consecuencia de un profundo miedo y también de una silenciosa esperanza.

25 *La epopeya de Gilgamesh*. Barcelona: Debolsillo, 2008.

Berenguer Fariña Muñoz Hernández Poetas

Entre los días 19 y 22 de abril de 2020, la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño UDP convocó a cuatro autoras a leer sus poemas en un evento literario transmitido por la plataforma Zoom. En internet están disponibles las lecturas completas de todas las invitadas a este evento: Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Rosabetty Muñoz y Elvira Hernández¹. Aquí se publica la presentación de cada autora y los primeros textos que leyeron, que corresponde a la respuesta de cada poeta invitada al verso de Hildegarda de Bingen que sirvió de título para la lectura: “¡Potencia de la sabiduría!” La acogida de esta iniciativa por parte del público nos llevó a proyectar este espacio dentro de la cátedra como una invitación anual a poetas mujeres, programada para la semana en que se celebra el día del libro.

¹ Las cuatro lecturas están disponibles en el canal de Youtube de la Facultad de comunicación y letras de la UDP: <https://www.youtube.com/channel/UCa3ZQgXTqcbSxFePtMMf32Q> y en la página web de la Cátedra Abierta UDP: <https://catedraabierta.udp.cl>



Berenguer

Toda rasgadura escupe fuego.

Presentación de
Emiliana Pereira.

Desde *Bobby Sands desfallece en el muro* hasta *Inéditos*, publicados en *Lásbica* el 2018, podemos ver en la obra de Carmen Berenguer un trabajo con la construcción de un verso que se modifica de manera radical, radical en cuanto a sus contemporáneos como también en cuanto a su propia escritura a lo largo del tiempo. El verso, desgarrador, similar a un tajo abierto en medio de una ciudad del cual emerge toda (o gran parte de) la poesía de Berenguer, salvaje como brote o aullido.

Recorrer su obra es encontrarse con un discurso que no deja de estar vigente, cualquier rasgadura de un país que

escupe fuego, podría también escupir sus poemas:

“Hambre hambre hambre hambre/ Es el hambre de las calles/el absoluto rigor del hambre”.

Su escritura en un tránsito entre lo colectivo y lo individual. Encontrarse a sí misma en el verso, como si se tratase de una línea vertical que todo toca, transversal a las mujeres como lo son la expatriada Raimunda, como Brenda donde “El cuerpo es una leyenda” o como Nuke, madre y lengua, un kilo de carne negra.

Hablantes líricos al borde de ser personajes que palpitan en

el poema y como lava en medio de un volcán, asoma en el verso su historia. Habla y escucha se intercalan en los seres que inundan su obra, decir y dejar decir:

“Embelesada distingo las estrellas para hablar de ellas o que ellas hablen por sí solas”

En ello, no solo el lenguaje que tenemos, sino el que los otros tienen y el que les otorgamos, el pase a la escucha, un trayecto que va y viene.

Muchos de los que habitan en la obra de Berenguer vienen a apelar la “no escucha” y el lector se ve frente al texto y frente a su entorno como un otro que no atiende el tránsito de la ciudad que pulula. Decir que sus poemas son la voz de los sin voz sería una cursilería, porque más bien, es el sonido que una y otra vez se reproduce y que su repetición es la que lo silencia, dejamos de prestarle atención hasta que, por algún motivo, una se detiene, escucha y se da cuenta de lo que hay y que se obvia.

La no escucha indudablemente viene de la mano con los límites que la sociedad establece, sin embargo, Berenguer nos ubica en un panorama en el que fácilmente pueden ser borrados, propone en su escritura la fragilidad de los límites impuestos, como por ejemplo:

“Hoy llueve en Santiago y ha inundado las líneas divisorias, márgenes, nuevos límites de este valle”

Símil acaso al mar, una ciudad inundada sin límite trazado

más que la línea del horizonte.

Además de todo este recorrido, vemos también el cuestionamiento de la escritura desde el fundamento, desde la madre. En *Maravillas pulgares* hay un poema que se llama “Nuke Nemel Nuke”, que taja (como tajo en femenino, no como tachadura) la escritura desde el origen:

“Todo lo que escribo ahora es una reconstitución del rito en la muerte de mi madre. Y trato de recordar y no puedo, entonces ¿qué es la memoria? Yo no quiero Olvidarla y hago esfuerzos por no perderla definitivamente entonces le hablo y juego con pedazos y tomo su pañuelo que conserva la memoria de su olor”.

Qué es el límite sino la memoria y qué es la memoria sino el recuerdo del límite, qué es esto sino el trayecto que hace la cabeza por límite, memoria y lengua, para así decantar en la escritura de Berenguer, quiénes somos cuando no está la madre, en quiénes nos convertimos y qué hace la escritura con ese vacío. El olvido, aparición furiosa cuando no se quiere, temor voraz a que todo sea borrado y en ello lenguaje, palabra, verso. El verso como conservación del fundamento, en el acto de escribir y en el acto de decir. Luego de que no está la madre, bulle por dentro, desgarrador y abstracto ¿cómo hacer para conservar cada cosa? Berenguer aquí, con ese dolor del olvido, con ese dolor de la pérdida, el lenguaje como única medida de rescate.

Poemas

Carmen Berenguer

Mala Piel

Piel que pora no podría ser otra piel de durazno negro;
pigmento oscuro no otro, más que oscuro, no otro.
Crin sufroso el sayo que lo cubre y tizna,
si aquél blanco horadara negro piel, o la negrura espesa
el corazón tensara rojo piel blanca y por blanca virgínea,
verrugosa la oruga sedara el silencio de aquél vellocino.
Pigmento de sedas avienta la oruga.
Su brillo opacara así, empolvando las estrías que trepana
la cintura hacia lo veloso; lamé cerrara y abriera hondo.
Pígrmea su lamé bellosida plateara la sien; guante sintético
de la mano que el guante esconde, vacilante al tacto

Día 14

Los ojos Los ojos
De qué sirve el pasto
los jardines
El humor vítreo
llena las cuencas vacías



Fariña

La política de la forma y la forma de lo político.

Presentación de
Julieta Marchant.

«El tarareo / en la lengua / me obliga / a trazar / signos / los dejo / suspendidos / en el aire (...) pero vuelvo / al poema / a mi letra / pequeña», escribe Soledad Fariña en *Donde comienza el aire*. Busco un hilo en la escritura de Soledad en la soledad, leo a solas pero la voz de Soledad viene a mi encuentro –su cadencia que retorna las palabras a la respiración, a la boca, a la sílaba como primera partícula del poema, a la constelación de ritmos que generan–. La soledad es oscura, «soledad» es otra manera de decir «secreto», escribe Derrida. Había escrito esta referencia antes, respecto de esta poesía, pero vuelvo a escribirla porque la condición

de todo secreto es una veladura perpetua, así, cada vez que pienso el secreto en la poesía de Soledad Fariña un instante de comprensibilidad irrumpe, fulgura y luego se apaga. Zumba la lengua y traza signos pero los deja en el aire y, sin embargo, vuelve al poema, a la letra pequeña, a la insignificancia de lo humano frente a la vastedad del lenguaje y su inmenso secreto. Así también nosotros –después de una primera lectura– volvemos al texto, a las palabras que lo conforman, a la manera que arman figuras en el blanco de la página y a los sentidos que los sonidos ensayan.

En la poesía de Soledad Fariña es posible leer una

atención por la visualidad y por la música. Por una parte, la preocupación por cómo las palabras ocupan la página; por otra, la labor de oír (las voces de otros escritores, de la tradición latinoamericana, de lo indígena y del territorio) y hacer del texto una caja de resonancia. Estas dos vías conforman una búsqueda técnica, una técnica particular para acechar al lenguaje mediante un merodeo amoroso. Hay una erótica intuitiva respecto del cuerpo del poema, de un cuerpo tal como lo conocemos: el poema puede ser visto, tocado, oído, supura, huele, guarda silencio, es pequeño a lo lejos e inmenso si nos aproximamos. Hace estallar nuestros sentidos y, con ello, los significados estables que, en apariencia, nos aseguran una relación con el mundo. Ingresando la intimidad con lo pulsional, con el cuerpo y —como diría Kristeva— con lo semiótico, la poesía de Fariña se sumerge en la oscuridad del lenguaje y lo hace fulgurar. Sus poemas son pinceladas de sentido, trazos de pintura ocre que conforman un trayecto, una línea de faroles en el bosque tupido que implica la lectura de un texto opaco, consciente del lenguaje como límite. Hay una erótica y también una sospecha. Una intuición de que lo escrito no estanca ni resume: «¿Por qué esa oscuridad?», «¿En qué lengua?», «¿Qué sintaxis?», «En qué hueco en los dientes / se alojaba la lengua», «¿Qué son las palabras?», escribe. Una consciencia de los materiales que la poesía labra: las palabras, sus sonidos y el espacio que ocupa la letra. Lo amoroso se presenta en el

tratamiento del lenguaje, en su singular manera de aproximarse a las palabras: no *hace uso* de la lengua, no hay un sistema de apropiación ni de soberanía, sino una cadencia, una relación táctil de mutua seducción de las palabras a las cosas o, como escribe Lyn Hejinian, «por aquí está la palabra, por allá está la cosa, a la cual la palabra está lanzando amables flechas de amor».

Esa constelación de placeres estéticos —el sonido, el espacio y el sentido— en Fariña está anudada por algo a lo que quizá, debido a su opacidad, no atendemos en una primera lectura: su relación con la técnica implica un vínculo político con la lengua y con la escritura política que se pregunta por la forma. Acostumbrados a lo político en términos temáticos —escribir sobre esto o aquello—, a la poesía panfletaria, mesiánica, fundante, discursiva, transparente e indicadora de significados, nos distraemos y olvidamos la hondura del enlace entre literatura y política. Tabarovsky dice que la política en la literatura se da a nivel de la frase, de la sintaxis —«si uno quiere cambiar el mundo, debe cambiar la sintaxis», escribe Kevin Power acerca de la poesía del lenguaje—. No tiene que ver con fuegos artificiales ni con temas designados por el mercado como políticos ni con eslóganes. Fariña, en su artesanía y atención, convoca a ese ojo reflexivo que piensa la poesía como un lugar político que ensancha el pensamiento y que acecha nuestra servidumbre frente a los lugares estables de la lengua. Y que no se somete a lo que el lenguaje nos hace decir.

Poemas

Soledad Fariña

Arte poética

Encontrarla en mi sueño
asirme somnolienta a su borde dorado
seguirla hasta donde me lleven sus contornos
y después
empinarme sobre su cuello su hombro
buscando resplandores
al fondo de su ojo
Contemplarla como a espejo vacío
Inventarla en alientos
en soplos repetidos
y ver
que apenas dibujada en el aire
el aire se encabrita y sale a buscar paisajes
otros imposibles de deletrear
Caer en la oscuridad informe de su semilla
y volver a trazarla en la ilusión
de su sonrisa oblicua
Cabalgarla (otra vez
y otra)
encontrar resplandores
en su laguna oscura
Sumergirla
vestirla con el vértigo
de no poder nombrarla

Este poema fue publicado en la antología *Veinticinco años de poesía chilena (1979-1995)* de Teresa y Lila Calderón junto a Tomás Harris. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1999. Fue el primer poema leído por la autora en el recital "¡Potencia de la sabiduría!".

frente al espejo

ahueca el pelo lentamente
y se dice palabras al oído

(ácidas rojas)

deslumbrante se viste de jirones
el ojo fijo en la otra
del espejo

se raspa el corazón con un rastrillo
que robó del jardín de su Edén
y recuerda el vals de su Edén

engulle
las palabras que le sobran

su vacío permite un gemido
al animal paralizado
ante el rencor del enjambre

detención para tomar resuello
lucidez que sube de la sombra
a tajar lo indecible:

el horror el temor el lienzo blanco
a horcajadas

en el canto sagrado



Muñoz

Escritura refinada y también brutal.

Presentación de Kurt Folch.

Resulta grato descubrir en las últimas semanas como la ya tradicional pelotera en torno al Premio Nacional de Literatura se centra en el trabajo de cuatro grandes poetas plenamente vigentes. Una de ellas, Rosabetty Muñoz, méritos tiene de sobra. Es obvio que clasificarla como poeta chilota es correcto, pero en esa definición también hay una trampa. Una cosa el sur y el Chiloé que se visitan, y otra muy distinta vivir al sur del Bío Bío. Los sureños son en general, tal como definió Teillier gente del “fuego y la lluvia”, y entre ellos los chilotes, desde 1567, son gente de frontera que han desarrollado en el archipiélago una percepción

del mundo vinculado al poder benévolo o maligno de la naturaleza con particular intensidad. A los chilotes los acuna y rodea un mundo en que lo mítico y su lenguaje, su imaginario de leyendas y brujería, tiene una intensidad casi imposible de comprender por los no chilotes. Es, como lo definió el historiador Rodolfo Urbina, una “frontera cerrada”. Una sociedad marcada por la dispersión de la población rural y el mestizaje cultural. Un mundo donde “todos se conocían y donde todo se sabía”. Hijos del rigor, trágicos y suicidas hasta la médula, para los chilotes su isla es La Isla, fuera de ella pareciera haber un caótico amasijo de quién sabe qué.

Rosabetty Muñoz nació y se crió en una familia más o menos nómada al interior de esos parajes. El suyo era un mundo mágico, pero también práctico. La infancia fue feliz sin lujos ni ociosidad. Tal vez por esa cierta sensatez que regía el ritmo de su vida doméstica, las características isleñas no son lastre pintoresco sino sustrato y aplomo; su lírica es la voz de un ser humano que nombra la experiencia común, terrible o feliz de estar vivo. Sabe de dónde viene, pero su mirada apunta más allá. Habla con el lenguaje que le es suyo, que ha acuñado, apelando a la universalidad de la condición humana.

Ahora, dentro de este marco intento imaginar qué podría imaginar sobre Rosabetty Muñoz quien recién sabe de su existencia y desea leer alguno de sus libros. Creo que pueden producirse malos entendidos. Quien espera una lírica etnocéntrica o etnocéntrica bucólica melancólica descriptiva sufrirá un golpe violento. La poesía de Muñoz está hecha de donde viene, de ese barro, esa madera, esas piedras, eso es innegable, pero es difícil reconocer postales, no las hay. Es una escritura sofisticada y refinada, también brutal y violenta. La belleza, como siempre, es producto de la amalgama de lo sublime y el horror. La luz resplandeciente del sol sobre un paisaje húmedo y brillante, la dignidad del trabajo de mujeres y hombres, la vida de la comunidad y el trabajo, incluye de manera insistente la progresión de la humedad, la soledad, la pobreza y el desprecio. La amabilidad de la poeta Rosabetty Muñoz

tiene como contrapunto sus propios poemas. Esta cara (su otra cara) es implacable. Si pudiera establecer vinculaciones u orientaciones que sirvan rápidamente de orientación, diría que tanto el “Decálogo del artista” de Gabriela Mistral, como “Cantores que reflexionan” de Violeta Parra, pueden servir de referencia estético-ética inmediata para entender esta dualidad. Ambos poemas comparten la misma reflexión sobre la creación artística. Para resumir, solo citaré los tres últimos preceptos del “Decálogo”. Dice Mistral:

viii. Darás tu obra como se da un hijo: restando sangre de tu corazón.

ix. No te será la belleza opio adormecedor, sino vino generoso que te encienda para la acción, pues si dejas de ser hombre o mujer, dejarás de ser artista.

x. De toda creación saldrás con vergüenza, porque fue inferior a tu sueño, e inferior a ese sueño maravilloso de Dios, que es la Naturaleza.

La obra de Muñoz comparte y encarna de manera evidente cada uno de estos preceptos. La sintonía es completa y de esta forma se anula claramente cualquier ambigüedad moral: se comparte con los otros, se busca la luz por y para los otros, se resiste con ellos. Esto ha sido así, más allá de los registros formales, desde *Canto de una oveja del rebaño* (1981) hasta el reciente *Santo Oficio* (2020). De ahí, creo, ese gesto permanente de Muñoz de absoluta discreción ante la figuración de su nombre y las alabanzas a su trabajo. Porque en definitiva su

poesía no ofrece una mirada feliz ni neutral sobre la realidad. La fatalidad —tan chilota después de todo— cuaja bien con la actitud del poeta ante la fuerza a veces intolerable del Tiempo (“El terrible Cronos”), el deterioro y la muerte. Estos son ejes alrededor de los cuales giran las imágenes (bellas y descarnadas) del amor (el deseo, el encanto, la espera), el abandono, la pobreza y la crueldad, ofreciéndonos escenas de una experiencia dulce a veces y amarga casi siempre. Recordemos que en *Ratada* (2005) Muñoz ya nos dio un terrible anticipo de lo que es la llegada de la peste.

¿Cuál es la urgencia de declamar un mundo de despojos y oscuro? Sin duda tiene razón el poeta Sergio Mansilla al señalar que todo aquí es orfandad. Tiene razón, y sin embargo, existe cierta belleza y dignidad en esa sobrevivencia consciente de lo precario de esos detalles ínfimos y ruinosos bajo cielos que oscilan entre la lluvia y la amenaza de lluvia.

En el apego y lealtad por su mundo, el universo que ha logrado estructurar Rosabetty Muñoz cumple uno de los consejos más ciertos de Auden: jamás se debe gritar al lector: ella ofrece sin aspavientos trozos de realidad tal como los percibe. Se trata de poesía densa, preñada, de una poeta atenta a su materia prima —el lenguaje—, en un oficio que requiere resistencia, instinto y talento para que el poema se logre y nombre la realidad, replegándose en ella, detallando la fascinación con que se observa una intimidad siempre amenazada o que descansa en una amenaza permanente, precisamente aquello que nos nutre y forma.

Razones de mi escritura, un diálogo con Hildegarda de Bingen Rosabetty Muñoz

“Reconocer este don como una gracia”

Miro hacia atrás y veo a una niña sola, en horas sin límites, entregada a la contemplación de la naturaleza que la rodea, soñando con la santidad, una especie de fusión con el mundo, pero al mismo tiempo alejamiento de él. Sí, la luz (elemento con el que tradicionalmente se asocia a la fe) había llegado honda y profunda hasta el eje sostenedor. Iluminó rincones que no sabía que tenía, sacó de la nada impulsos y pasión para mirar y sentir. Y se adhirió para siempre, como una substancia que no se puede raspar; por más que experiencias posteriores empujaran a la duda, a su disolución. Entonces sentía que todo obedece a un orden perfecto y dentro de ella estaba la sed y también el agua necesaria; el mismo abrevadero que todavía hoy, permanece sumergido; basta un ruido, una palabra, cualquier eco para despertar el conocimiento profundo que yace dormido.

Intento asociar la escritura a ese impulso que me hacía trasparente, me elevaba sobre la gravedad, me hacía considerar los miembros del cuerpo como colgajos; materia que sólo pesa, que se pega a uno como abrazo pueril; livianidad que me despojaba del peso de los días; una pulsión que unía todo lo existente sin demasiadas preguntas, con la sensación plena de que “así debía ser”.

No siempre sentí la fe como una pacífica serenidad. Era como estar en medio del mar a veces

meciéndose en calma, dejándose llevar sin oponer ni músculo, ni pregunta; suspendida en un no tiempo, en un no lugar. Pero otras veces era un oleaje explotando en elevadas olas espumantes y la pequeña embarcación que era mi cuerpo parecía que iba a hundirse para siempre mientras un profundo instinto obliga a remar y remar, mientras palpitaba sobre ese mar arremolinado y amenazante.

Había un deseo de pureza tan profundo que implicaba una renuncia hacia todas las cosas exteriores y me impulsaba adentrarme en el mundo interior, en mí misma. Parece que hay un espacio de recodos cálidos y sombreados que son un refugio donde no se desea nada más; tan maravillado está uno, tan lleno de gozo que el mundo exterior queda desplazado.

No tengo conciencia de qué momento o qué circunstancia sepultó esa pasión sagrada en una hondonada remota. Pero sé que se trató de fijar la mirada en los extramuros y empezar a lidiar con los organismos que crecían en la humedad del cuarto, primero; sentir que la piel se va acomodando al roce impúdico de las sábanas, que se experimenta placer al hundir el pie en el barro. Cuando la carne es el único horizonte, la materia que lo copa todo, no se remonta. Se vuelve a estar derramado en el mundo.

Así como un acto de fundación realizado sobre piedra, fueron los ritos católicos los que influyeron en esta experiencia vital. La piedra de la memoria ha guardado el miedo y la culpa como altares permanentes, del mismo modo que los isleños de la capilla de Llingua colocaron una piedra con un hoyo en el medio donde se colocó una botella que contenía todos los nombres de los antiguos, con el afán de trascender, de extender el tiempo en un eterno.

Ni toda la luz de la fe sirvió para iluminar el rincón donde cuaja el miedo. La dulzura del afecto está contaminada con la posibilidad de la pérdida y en las afueras de cada instante permanece el ángel de espada en ristre que veía Huidobro. Hay demasiado que hierde en las afueras y esa percepción, transformó la inocencia originaria a la que aún aspiro y persigo con pequeñas tretas como poner vasos de agua por todas partes o ramos de ruda detrás de las puertas.

La necesidad constante de estar en un mundo total y organizado ha seguido latiendo en los interiores, ahora como una falta, un muñón.

“y responder a él ansiosamente, con humildad y devoción”

Para situar una forma de decir, desde dónde se habla, es preciso dibujar un poco el mundo personal. Debo decir que el hilo fundamental de mi escritura se remite hasta muy atrás en las voces de las poderosas mujeres del mundo chilote del cual provengo.

Debido a la pobreza económica de las islas, los hombres, en general, se iban a trabajar a las faenas de esquila en las grandes estancias del sur argentino y chileno; mi propio abuelo salió antes de que naciera mi madre y no volvió más. Había muchas mujeres solas en las islas a cargo de las siembras, de la crianza de animales, de la educación de los hijos y ellas relataban, una vez suspendidas las labores del día, los misterios de un mundo complejo al que daban explicaciones aparentemente simples. Con voz de salmo aprovechaban de decirse a sí mismas los consuelos de una vida dura. Mi madre nos recitaba larguísimo poemas sobre todo cuando afuera había temporal y estaba sola con nosotros, sus hijos, en la noche oscura pre electricidad. Algunos de esos poemas eran dedicados a la virgen y las repetí muchas veces en las procesiones que se hacían a los santos en varias islas pequeñas del archipiélago. Dice mi madre que su propia voz y las palabras, eran un bálsamo para los terrores, un conjuro con el que nos envolvía y arropaba hasta que llegaba el sueño.

Aprendí que las palabras tienen efectos físicos, afectan la realidad y hay que tratarlas con respeto.

Aprendí que el mundo natural y las comunidades isleñas forman un intrincado mecanismo con sus leyes propias, complejas y oscuras. Aprendí que la humildad es también comprender que el universo es una totalidad y vulnerar una de sus partes provoca desajustes.

Después también aprendí que si algo atenta contra la mantención de estas redes, fuertes lazos entre unos y otros, es la fractura de esta voz femenina que venía desde muy atrás.

Se interrumpe el relato al instalar en el lugar de privilegio de la casa el televisor. Se interrumpe el relato al salir la madre, el padre, las tías, las vecinas, a las fábricas a trabajar y llegar tan cansadas de los turnos que no hablan, no pronuncian los nombres de sus hijos y terminan llamándolos como los héroes prestados de las telenovelas.

Desde los intensos días de la infancia, hasta el oleaje poderoso de estos días, la tarea ha sido buscar palabras para decir este mundo. Aparecen una y otra vez las santas cargadas de abalorios. Sus figuras estáticas, sus expresiones inmutables que están indisolublemente unidas a la visión de mundo de la comunidad isleña. Los Poderosos muestran el deterioro así como el tejido, lo comunitario también está en descomposición. Los ritos se van espaciando y cada vez son menos sus fieles, como muestra de lo solos que volvemos a estar.

He escrito siempre impregnada de las vivencias primeras en distintas comunidades rurales de Chiloé, poemas en verso y prosa poética que intentan acercarse a la materia de las transformaciones que ha provocado la irrupción de una cultura invasora y su impacto en las comunidades. Me interesan ciertas lecturas como las que proponen los propios santos, sus rostros y la relación que tienen con sus fieles, cada vez más ancianos, cada vez más pobres, más alejados del llamado “progreso”; a través de estos rastros de la religiosidad, me interno en el Chiloé moderno, con su complejidad y sus respuestas frente al presente.

“marchar hacia un lugar donde no había agua y nada era placentero”

Como el caracol, siempre voy con mi paisaje a cuestas. “Tales libros no tenían otra función que ocultar la grieta de la pared” dicen que dijo Rimbaud acerca de sus libros de poesía. Me acerco más a la poesía que se concentra en la grieta, hace un acercamiento e intenta ampliar el foco para hasta ser parte del todo. En el sediento gesto de abreviar cuánto hay de bello y bueno en el mundo, también se ingresa a las heridas/cortes, asumiendo amorosamente que son parte de uno y todos.

Considero a la poesía un territorio de búsqueda permanente donde las palabras acumulan claves de encuentro con uno y todos. Algunas afortunadas veces, incluso, iluminaciones que aluden a una comprensión de la realidad, de esa otra que apenas adivinamos la mayor parte del tiempo. Entonces, en la poesía, hay una reserva de sentido tan necesaria que, a la larga, se deberá volver a ella cuando la fiesta de los sentidos se termine. En la mañana de la peor resaca, la poesía ofrecerá su tesoro inagotable de significados. Por eso es resistencia siempre el permanecer ahí, como guardianes del mito. Tal como decía Jorge Teillier.

Todavía suscribo los acuerdos fundamentales que unían a los poetas del sur de Chile en la década de los ochenta: permanecer en la provincia y desde este espacio geográfico cultural procurar un lugar para nuestra escritura; excavar en la historia personal y comunitaria de modo que la palabra esté cargada de su valor identitario.

Esa palabra será un aporte a la hora de “decir” un sur aún en construcción; trabajar solidaria, comunitariamente, hacer circular los textos de modo que provoquen y convoquen aunque sea precariamente; mantener el movimiento.

El esfuerzo de mi escritura es dar alguna coherencia a la vivencia de una infancia plena de misterios pero fuertemente marcada por el afecto y los valores comunitarios junto al despertar adolescente en plena dictadura militar. El dolor, la angustia incluso, provienen de esa pérdida fundamental que es la oportunidad de pertenecer a un espacio más humano, más cerca de la justicia.

“Oh frágil ser humano, ceniza de cenizas y podredumbre de podredumbres: habla y escribe lo que ves y escuchas”

La materialidad cede frente a los embates del implacable cotidiano, sus absurdos, su carga de soledad. Condenados como estamos, no sólo enfrentamos la degradación de nuestra propia estructura física, sino que nos ha tocado el tiempo de los coletazos propios de una naturaleza abusada. Se camina a veces sin voz hacia el lugar al que nos arroja este tiempo.

¿Para qué la palabra, cuál es su oficio en este territorio de amenaza constante? ¿es relevante el gesto de la escritura en medio de la peste? ¿Tiene un lugar la poesía en la mesa ciudadana?

Todas señas de una permanente inquietud que impulsa a escribir y participar del mundo. Resuenan majestuosas las palabras de Jorge Teillier:

“Tú sabías que la poesía debe ser usual como el cielo que nos desborda,
que no significa nada sino permite a los hombres acercarse y conocerse.
La poesía debe ser una moneda cotidiana
y debe estar sobre todas las mesas”.

Y entonces, fijación en lo nimio, el lenguaje que se aferra a expresiones simples, al habla cotidiana como mecanismo para develar los misterios

de las vidas y también para conjurar las impiedades y terrores. Se busca la inmersión en el agobio de lo cercano, rastrear en la medida de uno mismo y los otros, eso que es también la maravilla.

Cito, finalmente, al poeta norteamericano Billy Collins en traducción de Carlos Trujillo:

“Primero todo bruñido alrededor.
La mesa el lápiz, el
vidrio de la Ventana. El peine, la peineta, el
agua y la ropa limpia.
El immaculado altar de tu escritorio
Una superficie limpia en medio de un mundo
limpio”.

Cuando escribo, vuelvo al mundo primario, donde todo todo está relacionado y en ese convencimiento, parto por ordenar territorio físico, mental, afectivo. Se trata de aquietar el espíritu para decir. Buscando la palabra que permita la mejor absorción de nutrientes. Y otra vez digo con Teillier:

La poesía es un respirar en paz
para que los demás respiren,
Porque escribir fue también fue entregarme al
gozo del paladar. Saborear las palabras.
Y, como el caracol, dedicarme a rodear mi universo de dos metros con un hilo de plata.

Este texto fue escrito especialmente para la lectura “¡Potencia de la sabiduría!”, inspirado en un verso de Hildegarda de Bingen.



Hernández

Una planta medicinal.

Presentación de
Rodrigo Rojas.

Elvira Hernández no irrumpe, no viene a golpear la mesa, no es de poemas que deban ser recitados con megáfono, es una autora que crece al costado del sendero y utiliza esa posición casi invisible como un lugar de estrategia. Al borde de esa huella de tierra que sube un cerro ella escucha, mira y registra. Recuerdo una vez que coincidimos en Temuco hace años y fuimos a almorzar juntos al mercado. Mi cuchara al recoger un poco del caldo de la cazuela hacía más ruido que ella en toda la conversación. Una frase, dos y luego un silencio largo para masticar lo que se acaba de decir. Esa noche llegué a mi alojamiento a tomar apuntes

sobre sus observaciones. En mi cabeza quedaron las ideas y preguntas enlazadas, continuas, como si lo que cada uno fue pensando en las pausas fuera también parte de la elocuencia del diálogo.

Imagino un cerro que lo cruzan varios senderos. Supongamos que ese cerro es el repertorio poético de Chile. Ella, Elvira Hernández, crece al borde como un diente de león. Flaca y liviana, pero también silenciosa y ubicua, porque diez pasos más allá está otra vez y otra vez más ese diente de león. A veces en su flor amarilla y las más con su melena de semillas voladoras, Elvira Hernández es autora de una poesía que no

necesita entrar al canon a codazos porque se propaga con el viento.

Hablar de su poética y asociarla al silencio nos puede llevar a los lectores a pensar de su obra solo desde la sutileza y la discreción, un poema destinado para la intimidad y el interior, pero ese es un error de novatos. Su forma de silencio nada tiene que ver con quedarse callada. Principalmente se trata de una palabra que nace y continúa en el lugar del silencio y que además se expresa sin quebrarlo, sin romper la continuidad existencial de ese silencio. Por ejemplo, todo Chile en medio de la dictadura mira al cielo nocturno buscando la imagen del cometa Halley. Elvira Hernández en cambio publica un libro que titula con cuatro signos de exclamación *¡Arre! Halley ¡Arre!* para luego construir un hablante que no ve al cometa, que se lo pierde. El poema comienza registrando lo que otros hablan “Dicen que era como una cabeza degollada apareciendo/ sin nunca querer desaparecer”. Es la experiencia del costado del sendero, en la cual hasta el uso de la primera persona no tiene el peso de ese yo que enuncia y nombra, más bien es la primera persona de la duda “Creo haberlo entrevistado en sueños/que es como no ver. // Perseguir la ceguera de su imagen/ Presentirlo en la veloz negrura// Nada más.// Después estaba despierta.” Aquí estar al costado de la huella es no ver, pero escucharlo todo. Es la ceguera, pero a su vez presentir la oscuridad como una vorágine. Esa posición del borde es la de

un testigo que da igual peso a la certeza como a las preguntas e intuiciones y todo aquello que mejor se percibe desde el silencio. Cuando digo que es el diente de león pienso también en la frontera entre lo que se denomina maleza y lo que se valora como planta de medicina. Ella deja que el lector decida cómo tomarla.

Su obra se compone de quince libros publicados, quién sabe cuántos más en barbecho, tres antologías que reúnen sus poemas y una hermosa compilación de notas críticas sobre temas de cultura. Quiero compartir un fragmento de uno de esos textos. Ella hace una observación sobre el lugar de las poetisas mujeres en el campo literario de Chile. Es del año 1991, una antigualla del siglo veinte como diría Nicanor Parra.

La mujer poeta chilena —que no es multitud— y que ha venido desarrollando su trabajo sumida en una gran marginación histórica y artística, venciendo tremendas resistencias y tergiversaciones, no ha visto favorecida sus postulaciones estético-sociales con la creación del microclima “para mujeres”. Me parece que la instalación de esta especie de antecámara poética o pequeña burbuja del género la ha dejado hasta en “paños menores”, poco “presentable” frente a la institución poética bicameral: el señor de engolado terno y el héroe de sencillez casi reventada.

Seguramente muchos concor-
darán conmigo. Estas palabras
siguen vigentes en su agudeza
o, mejor dicho, desde el año 91

hasta nuestros días aún soplan las semillas de ese texto.

En el año 2018 Elvira Hernández recibió el premio nacional de poesía Jorge Teillier y el premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, ambas distinciones otorgadas por su trayectoria literaria antes que por un libro en particular. Esto les permitió a las editoriales que apostaron por su escritura mostrar una autora en su amplitud. Hasta entonces su nombre se asociaba principalmente a un libro. Ya saben que me refiero a *La Bandera de Chile*. Poemario escrito en el año 1981 y que circuló por diez años mano a mano en copias mimeografiadas. Un poemario que sin estridencia se convirtió en un símbolo político de resistencia en contra de la dictadura. Es natural que creciera un mito en torno a ese libro, es natural y merecido, un libro paradigmático acerca de un vocabulario, de un conjunto de símbolos, desde el pabellón patrio hasta el gris predominante sobre la ciudad, que marcaron la vida de Chile en ese tiempo. Lo que me asombra es que el libro tuviese una vida al borde de la imprenta, a un costado del sendero editorial por una década, pero que fue capaz de propagar sus palabras-semillas y aún hoy sigue soplando. Ella misma lo explica en un arte poética cuando dice que “al final no puedo ser yo frente a las palabras aunque alguna vez haya pretendido ponerle puntos a las íes; son solo ellas y mi sombra.”

Escribo desde el **goteo de los días** **Elvira Hernández**

Escribo desde el goteo de los días, en la escucha de cómo este lija sin pausa mis huesos y hace de ellos un reloj de arena. Escribo en la cesura que separa reclusión de encierro. En ese vacío, me aquieto para oír llegar las palabras y su silencio. Esa puerta que aparta, que es tapia y orden de encierro, con su larga y autoritaria lista de prohibiciones para el cuerpo y su innata movilidad, es destrabada y despejada por la reclusión que busca situarse en un lugar interior de manera voluntaria. Y si me aproximo más todavía a saberes antiguos plasmados en lengua que nos dejó raíz, reclusión es abrir un objeto cerrado, quizás franquear la puerta de una realidad desconocida, la de hoy, con la movilidad de una mano asida a la escritura que tendría que retener lo que pudiera huir de las palabras.

La reclusión en el ámbito del encuentro con la palabra, la propia con la comunitaria. La escritura está ahí para prestarme su oído sutil e inconmensurable, memorioso. No es su finalidad que me centre en mí misma, en la cercanía de mis propios crujidos: se trata de que no me desprenda del ser colectivo; se trata de que, en esta crujidera de la planetaria de la vida, haga el esfuerzo de percibir la tensión verbal de la angustiada melodía del mundo, donde las palabras parecieran escasear.

Hace mucho tiempo que perdimos la imagen verbal del mundo, ahogados en imágenes enmudecidas, elevadas a la potencia mil y a una velocidad tal que muy fácil era no saber de ellas. Ese cambio no se registraba por su superficie. Sí, no hay visiones del mundo en esta crisis planetaria que nos esclaviza, pero es innegable que nos llueven pantallazos y pantallitas, y la palabra va a la saga, metida en la pata de los caballos de las jergas mediáticas. Me refiero a la palabra poética, que es como el diente de león que crece en la grieta del pavimento.

Se pudiera pensar que me he ido por las ramas para referirme a la poesía, y es así: no hay acá una entrada de sopetón y una focalización directa. Es como si la poesía se hubiese retirado del mundo en este tiempo de miseria para concentrarse en nuestra mano y se hiciera presente solo en el instante del acto poético, materializado en el acto de escritura, testimonio de su preservación en el poema.

Creo que la poesía no se ha desvinculado del mundo por su origen. Está en el tejido mismo de lo humano, siendo su más íntima compañía, solo que el escenario post humanista del presente la ha vuelto invisible, obligándola a buscar caminos seguros, corriendo el riesgo que corre lo oculto y no mediático. Así ocurrió en nuestro país en tiempos de la dictadura: la poesía y los poetas nos retiramos a los márgenes de nuestra sociedad para resistir con ella los embates de un modelo homicida y preservar la palabra en su autenticidad. Fue duro y difícil; sin embargo, dio fruto. Y es más, yo creo que dio semillas, semillas crecidas ya. Lo digo por lo que me ha tocado leer y escuchar.

Este texto fue escrito especialmente para la lectura "¡Potencia de la sabiduría!", inspirado en un verso de Hildegarda de Bingen.



Martínez

El trazo del viaje al fin del mundo

Gonzalo Martínez

**Conversación con
Álvaro Bisama**

Álvaro Bisama: Gonzalo nació en 1961, es arquitecto de la Universidad de Chile y es trompetista de jazz, cuestión de la cual reniega y a la cual no quiere referirse (alguna vez yo sugerí que armara una banda con unos conocidos y lo rechazó terminantemente, a pesar de que podría haber sido un muy buen grupo). Quiero presentarlo porque me interesa mucho su trabajo, que viene desde la mitad de los ochenta hasta el presente de manera sostenida, pero con cambios muy radicales en el modo en que ha enfrentado el arte de la narración gráfica.

Gonzalo, para quienes no lo conocen y no han seguido su trayectoria, comenzó dibujando en la década del ochenta en *Ácido*, que era una revista fundamentalmente dedicada a la ciencia ficción, la ciencia ficción más radical, a diferencia de otras como *Bandido*, que era un poco más normativa. A partir de *Ácido*, su trabajo ha abordado una multitud impresionante de géneros, entre ellos las tiras cómicas infantiles como *Horacio el profesor*, que es un trabajo que me gusta mucho y que está dedicado a sus hijos Santiago y Laura.

El año 2007, Gonzalo adaptó a la historietita *Road Story*, un cuento de Alberto Fuguet, transformándolo en una novela gráfica de un centenar de páginas en blanco y negro, un formato que siguió utilizando en otras obras y que se volvió canónico en el cómic chileno. A mí me gusta mucho *Road Story* porque muestra un momento en que Gonzalo, que tenía un cierto trazo y una cierta manera de pensar, empezó a enfrentar la historietita de un modo distinto. Además, se aleja mucho de lo que Gonzalo dibujaba en esos momentos, que eran historietas de aventura, historietas que uno podría llamar “más adolescentes”, mientras que *Road Story* es un cómic durísimo, en escalas de grises y que habla de la soledad, la alienación y la necesidad de contacto de un hombre dando vueltas por el desierto, lo que Gonzalo capta muy bien, porque los espacios de ese cómic son fundamentalmente interiores.

Luego vino la serie de *Quique Hache* que ha escrito con Sergio Gómez, donde ha reflejado paisajes de Chile, la ciudad y algunos otros lugares, como la Araucanía, y los trabajos con el personaje de Heredia: la adaptación con Carlos Reyes y luego, a partir de eso, las portadas de las novelas de Ramón Díaz sobre Heredia que publica LOM. Una serie de 16 novelas policiales que estuvo a la deriva de la imagen hasta que las portadas de Gonzalo terminaron dándole un sentido, una continuidad, relacionando ese imaginario con un mundo y una estética particular.

Después colaboró con Francisco Ortega en la novela gráfica *Mocha Dick*, una reescritura del mito de Moby Dick a la luz del folclor, la tradición y los cuentos mapuches chilenos, y en *Alex Nemo* y *la Hermandad del Nautilus*, que es su homenaje a la tradición de narrativa de aventuras decimonónica que viene de Julio Verne, un texto maravilloso y muy sentido en relación a la aventura. Porque el tema que aparece de manera recurrente cuando uno lee a Gonzalo es la aventura, la aventura en todas sus formas: desde el presente ansioso y urgente de los ochenta transformado en ciencia ficción, que es una promesa y una amenaza, y la extraña y maravillosa aventura de la paternidad que tiene Gonzalo en los trazos redondeados de *Horacio y el profesor*, un cómic que perfectamente pueden haber leído sus hijos, hasta el encuentro con su madurez narrativa, áspera, en *Road Story*.

En el trazo de Gonzalo hay una mirada sobre

la ciudad y el paisaje del presente, una mirada social que yo veo en los trabajos de Heredia y en *Quique Hache*, y alcanza una suerte de síntesis en la portada de *Matadero Franklin* de Simón Soto, una portada icónica que resume esa mirada. Estos trabajos, los ya mencionados con Francisco Ortega y los que ha hecho ahora con Alfredo Rodríguez en *Temple* y en su viaje a la Antártica, son también una reflexión sobre la línea, sobre el trazo.

Siempre me ha parecido importante el trazo porque creo que es la letra del dibujante, su escritura, y esto se evidencia en el trazo de Gonzalo, que ha mutado, ha absorbido el peso de la historia y se ha vuelto muy distinto de como partió. Es un trazo muy limpio y que tiene relación con lo que uno podría llamar la línea clara de los franco-belgas, que asume la tradición de Hergé, Yves Chaland y la revista *Spirou*, como me recuerda en ciertas páginas y en la idea de que la línea clara de Gonzalo es una muestra de claridad y elegancia. Ese trazo es también un lugar donde se encuentra la tradición literaria, pero también *Mampato* y las viejas revistas de guerra dibujadas por los ingleses, todo lo que permanece en el trazo sintético de este Gonzalo Martínez maduro, que obliga al cómic a pensarse relación con otras continuidades. De este modo, el dibujo que aparece en *Temple*, en *Alex Nemo*, en *Mocha Dick* o en *Quique Hache* es un trazo que es capaz de cargar con la historia: la historia de la historietita, la historia de Chile, la historia de la literatura y la historia de la aventura.

Porque Gonzalo ha sido un dibujante de aventura, un dibujante de aventura en el sentido más amplio de término, aventura en la lógica decimonónica, tal como la concebían desde afuera London o Conrad y, en el caso chileno, como la podría haber concebido Coloane. De hecho, me gustaría ver a Gonzalo adaptando a Coloane, porque creo que en los esos libros la pregunta sobre la aventura es una pregunta moral, como en *El último grumete de la Baquedano*, donde la historia del último grumete termina en el encuentro y el abandono de la civilización, lo que se repite en *Los conquistadores de la Antártica*. Eso me parece importante porque, en el caso de Gonzalo, la aventura ha sido narrar la aventura, reflexionar sobre ella y sobre cómo contarla, y ha sido una cuestión importante porque es un trabajo de ficción, un trabajo de artesanía de un artista de la historietita mantenido

continuamente durante los últimos treinta años, volviéndolo un asunto historietístico y también biográfico.

Con esto quiero terminar, ya que sus últimos trabajos, que son *Temple* y el que está desarrollando ahora, ambos con Alfredo Rodríguez, me parecen muy relevantes precisamente porque con ellos Gonzalo, que era un lector, se transformó en alguien que además viaja a los lugares que va a dibujar y aprende de esa experiencia del viaje a la selva y a la Antártica. Eso me parece una vuelta muy potente del trazo de las viejas revistas *Ácido*, que eran de ciencia ficción urgente, que eran puro presente, a este otro trazo que es biografía, historia y tradición. Y ese proceso también puede cambiarnos y permitirnos a nosotros, como lectores o como gente que está pensando en qué significa contar historias, unir la biblioteca con la biografía, la experiencia con la imaginación, lo que recordamos con lo que aprendimos en la infancia, lo que quisimos leer en la infancia con el presente que aspiramos a contar, a narrar, a dibujar.

A partir de esto quiero iniciar la conversación. Gonzalo, ayer hablamos de Hugo Pratt, el dibujante italiano que hizo *Corto Maltés*, pero que antes trabajó en Argentina, vivió en Etiopía, desertó, o sea, tuvo una vida sorprendente, y que era alguien que trabajaba y pensaba la aventura. ¿Qué es la aventura en la actualidad, cuando todo está cartografiado y es ubicable en Google Maps? ¿Qué es para ti la aventura?

Gonzalo Martínez: Primero que todo quiero agradecer la presentación de Álvaro y esta invitación, que es un honor inesperado para mí. En general no me pongo nervioso cuando me invitan a charlas, he hecho muchas, pero esta vez me puse nervioso porque para mí estar en esta cátedra es un honor muy grande, pero sabrán disculparme.

Antes de contestar esa pregunta, yo quisiera partir haciendo un homenaje a mis raíces. Siempre me gusta puntualizarlo, porque cuando se habla de la historieta en general la gente tiene ideas preconcebidas sobre qué es y cuáles son sus influencias, pero las nuevas generaciones tienen un set de influencias que son muy distintas a las que tuve yo por mi edad. Como saben, yo nací el 61, por lo tanto, toda mi infancia lectora fue leyendo historietas, en un Chile en donde había mucha disponibles, y no eran de colección, de élite, por así decirlo, sino que eran el consumo

de entretención de la gente. Ese tipo de historieta, que en buena parte era publicada en Chile, en editoriales como *Zig-Zag* y *Lord Cochrane*, me permitió conocer e imbuirme de una gran cantidad de influencias de las cuales estoy muy agradecido. Aparte de la historieta puramente nacional, los autores chilenos de la época obtenían licencias para hacer *Zorro* o *James Bond* acá. También estaba la historieta británica, que era publicada por *Zig-Zag* a través de sus revistas de guerra, y toda la historieta de la King Features, como *Flash Gordon* o *Rip Kirby*, por lo que un increíble número de personajes muy importantes de la historieta mundial se publicaban en Chile. Acá también se podía leer la historieta española de la época, con autores como Víctor de la Fuente, Carlos Jiménez o Josep María Beà. Esos autores se hicieron famosos y reconocidos en los 80, pero yo después me di cuenta de que leía a Carlos Jiménez desde niño, con sus historietas *Gringo* o *Delta 99*, la que acá se llamaba *Garra de acero*. Y por supuesto estaba la revista *Mampato*, a la que todos le debemos mucho, los de mi generación y generaciones posteriores, y que era un magazine cultural para niños y jóvenes que tenía mucha historieta chilena y franco-belga de la aventura. Este abanico de influencias marcó mucho mi forma de narrar, de enfocar mi oficio y de comunicarme con el lector. Las generaciones nuevas tienen otras influencias, como la televisión, el cómic japonés o el cómic norteamericano de determinada tendencia, y eso está muy bien, no es una crítica, pero me gusta hacer esa distinción para que entiendan que yo hago lo que hago porque soy hijo de esa historieta.

En este punto tengo que hablar de la editorial Quimantú, que es lo que la Unidad Popular hizo de *Ziz-Zag*, la gran editorial que publicaba libros, revistas y revistas de historietas. Lo que hicieron fue aplicar una ideología, a veces con resultados muy interesantes y a veces muy fallidos también, aunque no por ello menos interesantes, pero con algo que me marcó para siempre: decidieron remplazar a esos personajes extranjeros (porque nosotros tendemos a idealizar a los personajes extranjeros: norteamericanos, ingleses, etc.) para hacer historietas con personajes chilenos y ambientadas en Chile. No me gusta hablar de nacionalismo, porque en realidad no me siento nacionalista, pero uno tiene amor por el territorio, la forma en que hablamos,

la forma en que somos y nuestros espacios culturales y físicos, así que la idea de que la aventura se podía vivir en nuestros territorios (y no voy a hablar de Chile, sino que de nuestros territorios, porque los territorios nuestros se funden con los de Argentina, Perú, Bolivia y Sudamérica en general) es algo que me marcó por siempre.

Cuando tú me preguntas qué creo que es la aventura, yo creo que es arriesgarse a moverse. Esto es algo que la gente no me cree, pero a mí no me gusta viajar, la sola sensación de tener que viajar, de hacer una maleta, de tomar un avión o lo que sea, me provoca estrés. Yo me quedaría siempre acá, pero la vida me ha llevado a viajar mucho: soy una especie de Frodo Bolsón, alguien que se quedaría feliz en su casa, pero la vida lo obliga a moverse. Y en esos movimientos he aprendido mucho y, en ese sentido, la aventura es movimiento. Cuando uno se mueve, descubre nuevos territorios y descubre las nuevas reacciones de uno ante esos nuevos territorios. Cuando hago *Quique Hache* con Sergio Gómez, hay aventura dentro del territorio de Santiago o de Concepción, porque Quique se mueve por barrios distinguibles, conoce gente y descubre cosas. *Mocha Dick*, que hice con Pancho, era una aventura en donde los movimientos eran mucho mayores, era la traslación de un barco, y eso era una cosa que decidimos desde el principio: queríamos que los personajes se muevan, así que la historieta parte en Tomé y luego vamos al Callao, Valparaíso, Talcahuano y Buenos Aires, hasta volver a la Isla Mocha. La aventura es el movimiento, es encontrar nuevos territorios y atravesar, es el hombre con la naturaleza.

Y esto tiene que ver con lo que tú decías sobre un mundo que ya está mapeado: en realidad nosotros creemos eso, pero la naturaleza te pasa por encima cuando quiere, como nos dimos cuenta con nuestro viaje a la selva colombiana y el mes que estuvimos en el buque Aquiles de la Armada por invitación del Instituto Antártico Chileno, visitando varios puntos y acompañando a los científicos de campo, que son los nuevos aventureros, los grandes aventureros del siglo XXI. En nuestras ciudades tenemos esa sensación de comodidad y de control, pero si caminas un poco fuera de esa zona de control te das cuenta de que no es así. En la selva teníamos una sola ruta que estaba más o menos marcada y delimitada, pero uno se adentra unos cuantos minutos a la selva y no sé si es posible encontrar

el camino de vuelta. Yo iba con esa sensación de que todo está mapeado cuando viajé, pero me di cuenta de que no era verdad.

AB: Gonzalo, cuéntanos ese viaje. ¿Qué llevaste? ¿Qué no llevaste? ¿Qué sentido tuvo? Y volviendo a la pregunta te hacía la pregunta de la aventura, ¿cuánto te cambió? ¿Cómo cambió el modo que tú tenías de hacer historietas cuando empezaste a viajar?

GM: Voy a ir un poco antes a eso. A mí siempre me gustó la aventura y leí mucho. Tú mencionaste *Los conquistadores de la Antártica*, que es una especie de continuación de *El último grumete de la Baquedano*, porque son los mismos personajes que se van en un ketch, un barco de una vela triangular, a la Antártica. Eso es muy loco. O *Cinco semanas en globo*, la primera novela de Julio Verne. Él es conocido por lo que tiene de anticipación, lo que yo admiro mucho y que a todos nos atrajo de él, pero también es un gran escritor de aventura, de tipos que se lanzan a la aventura.

A mí siempre me gustó la aventura y siempre fui admirador de este tipo de autores de historieta. Yo me voy de viaje por la historieta, no por otro motivo. No voy por turismo o por aventura mía, sino porque voy a hacer una historieta, por lo tanto me tiro al agua. Hay un autor que se llama Hugo Pratt, que tú ya mencionaste, y Milo Manara en *H.P.* y *Giuseppe Bergman*, que para mí es su mejor libro, hace una reflexión sobre la aventura en que Hugo Pratt es la imagen de la aventura, no solo porque él hace aventura con Corto Maltés, su personaje más destacado, sino que además la ha vivido. En la primera página, Giuseppe Bergman está apresado en su cotidianidad y necesita salir, necesita la aventura, de hecho, grita en letras de molde: ¡la aventura! ¡quiero la aventura! Después sale a pasear y en un momento ve la espalda de un tipo grande que es Hugo Pratt. Él lo llama y Hugo Pratt, que está en la calle, se gira y le pregunta: ¿qué quieres? En esta imagen, que es una página completa, cuando Hugo Pratt se gira, gira con él la aventura: ahí está el mar, está Corto Maltés, hay un gánster, la selva, el mundo salvaje, los pueblos originarios de América, una embarcación polinésica... Esta imagen me marcó para siempre.

AB: ¿Y qué edad tenías?

GM: Era joven, tenía unos 24 años, o sea, era lo suficientemente grande para entender que

aquí había algo. Pero yo me demoro mucho en analizar cómo me impactan las cosas. Esto me impactó y lo vine a entender ahora que soy viejo.

Con Pancho habíamos escrito aventuras en *Mocha Dick* y también en *Alex Nemo*, que se relaciona con los libros de aventura que nos apasionaron de manera recursiva: vamos a vivir la aventura visitando esos libros nuevamente. Pero después vino *Temple*, que es una idea que teníamos con Alfredo desde hace mucho tiempo. En algún momento nos pidieron de IDW que les presentáramos un proyecto, porque vieron una historia corta que habíamos hecho, y nos volvimos locos, porque que una editorial norteamericana del prestigio de IDW te pida un proyecto es sorprendente. Entonces nos juntamos, estuvimos conversando y creamos este personaje, que era una niña, y decidimos que el tema iba a ser su relación con su padre al que no conocía. Hicimos un proyecto que, si bien conserva la esencia, no tiene mucho que ver con lo que se publicó finalmente en Chile. Por varios motivos, esto no funcionó, pero nos quedamos con esta idea tan linda y decidimos rehacerlo. Tal vez habíamos cometido el error de pensar en la internacionalización y quizás renunciamos o traicionamos nuestro corazón para que nos aceptaran en Estados Unidos. Pero nos dimos cuenta de que el concepto era bueno, estábamos enamorados de la idea y nos gustaba este personaje femenino adolescente y su relación con su papá. Alfredo y yo tenemos hijas, así que era una historia que nosotros podíamos manejar desde la relación del personaje femenino con su papá, que es algo que conocemos. Cuando ya teníamos una idea más o menos armada a partir de conversaciones, se la propuse a mi editor en Santillana y le gustó, así que nos dieron luz verde y comenzamos a desarrollarla.

Y cuando eso pasó, venía luego la Feria del Libro de Bogotá, así que yo le dije a Alfredo que fuéramos. Habíamos decidido ambientar esta historia en Colombia porque Alfredo había encontrado un lugar muy interesante en donde ambientar esta aventura, que era la Ciudad Perdida de la Sierra Nevada de Santa Marta. En la Ciudad Perdida ya no quedan chozas, pero aún están los cimientos en la cumbre de una montaña de 1.200 metros en medio de la selva. A propósito de lo que tú decías, la gente que cuida la ciudad tiene que estar podando y quemando la selva que la rodea en forma regular, porque,

si no lo hacen, la selva se come esta ciudad. La Ciudad Perdida pertenece a la cultura tairona, que ya desapareció, es una ciudad del año 500 d.C. y fue descubierta en los años setenta. Decidimos ambientar *Temple* ahí porque era un lugar interesante, pero no era conocido: podríamos haber elegido Machu Picchu, por ejemplo, que es fascinante, pero es un lugar que ha sido está visitado y revisitado muchas veces. Pero Alfredo encontró la Ciudad Perdida y, cuando le dije que fuéramos a la Feria en Colombia para ver si a alguien le interesaba el libro, Alfredo me contrapropuso que fuéramos, pero a la Ciudad Perdida, que nos metiéramos a la selva. En ese momento apareció esa chispa de la aventura.

AB: Cuando dibujaste después, ¿ese viaje cambió el dibujo?

GM: Sí. O sea, es muy distinto... Yo no sé si cambia el dibujo, si cambia el trazo, pero sí cambia la forma en que yo abordo las cosas.

AB: Pero explica ese cambio. Te hago la pregunta como narrador, porque, cuando uno trabaja con materiales más cercanos a la experiencia, puede pasar que la relación que uno tiene con esos objetos es distinta que con los que uno conoce por referencias.

GM: Absolutamente. Cuando yo hice *Mocha Dick*, dibujé las ciudades o los balleneros en función de referencias que busqué, pero en este caso, cuando dibujaba la selva, si bien yo saqué muchas fotos y las mantuve de referencia, el proceso interno de dibujar una raíz fue distinto. Los rincones me resultaban mucho más fáciles porque yo estuve en esos rincones. El proceso hace que me sienta mucho más familiarizado, por lo tanto, hay una relación de narrativa más fluida. No me empantanó en preguntar cómo serán las raíces de esos árboles o cómo serán esos árboles, porque uno tiende a dibujar un árbol genérico, pero acá no: yo estuve ahí, me tropecé en esa raíz y me caí. O sea, es muy distinto dibujar una raíz que tú viste en una foto a una raíz en que te tropezaste. Y bueno, efectivamente me tropecé varias veces... Entonces, el proceso de vivir y sentir el peso de la selva alrededor mío, sentir el peso de la lluvia constante, mojándome todo, no sé si se refleja totalmente en la novela, pero sí, a la hora de dibujarla, me permite abordarla con una familiaridad que no tuve en *Mocha*. Es como lo que hice con *Quique Hache*, sobre todo en *El misterio de Santiago*, una historieta que Sergio decidió ambientar en mi barrio por

una conversación que tuvimos, por lo tanto, eran lugares que yo conozco, rincones que conozco personalmente. Ir a la selva fue como la expansión de hacer algo ambientado en mi barrio.

AB: Yo tuve la suerte de que tú y Pancho me pidieran el prólogo de la segunda edición de *Mocha Dick*, lo que para mí fue un gusto, y pienso que *Mocha* y sobre todo *Alex Nemo* son cantos de despedida a la aventura o la narración de aventuras que tienen cierto hábito crepuscular, tienen el cariño de alguien que se está aferrando a una forma de arte o una clase de historia que no sé si está desaparecida, pero tiene que ver con un mundo perdido...

GM: Sí.

AB: Y esos cómics tienen que ver con atesorar ese mundo perdido y guardarlo para un futuro donde no va a existir salvo como historieta y como relato. Son elegías...

GM: Sí.

AB: Pero ahora que has viajado, esto se transforma en una experiencia biográfica y uno podría leer tus trabajos como un ejercicio de autobiografía, aunque estuvieras dibujando una historia que transcurre en otro tiempo y con otro personaje.

GM: Sí. No lo había visto de esa manera, pero tiene mucho sentido. Las historietas anteriores son como un homenaje a la aventura que leímos, y es un homenaje que tengo la esperanza, sobre todo con *Alex Nemo*, de poder continuar. Pero es verdad, ha habido un cambio por el hecho de ir a la selva y a la Antártica. Y después, con el tercer libro, porque tenemos que cerrar la trilogía, no sé dónde vamos a ir, o sea, después de la selva y la Antártica... la Luna sería una posibilidad... o debajo del mar.

Voy a decir algo un poco atrevido y que también tiene que ver con mi vida personal. Yo amo hacer historietas, amo la historieta, y sumarle esta aventura de ir a meterme a la selva o ir a la Antártica, es también mezclar mi vida con la historieta, es generar un estilo de vida, es sentir que no solo me siento a hacer historietas, sino que yo soy la historieta. Suena rara la expresión "estilo de vida", pero...

AB: No, no, no...

GM: Pero en esto hay algo que me hace muy feliz, y me hace muy feliz haberlo encontrado a mi edad. El próximo año cumpla sesenta años y no sé cuánta cuerda me queda, pero haber abierto esta puerta y darme cuenta de que

puedo seguir haciendo historieta desde este otro enfoque me da mucha alegría. Y también me estimula, porque uno tiene muchas ideas, pero hay que encontrar aquellas ideas que te estimulan a desarrollarlas. Ahora mismo, por ejemplo, aún no sabemos en qué lugar vamos a ubicar el tercer tomo de *Temple*, y a esto hay que sumar el hecho de que tenemos que ir, porque ya no podemos no ir.

AB: Es decir que el método se impuso a la historia, en cierto modo.

GM: Sí. Eso para mí es fascinante. De hecho, la elección de Colombia fue porque decidimos abrirnos a Latinoamérica, explorar esos territorios que ya eran territorios de la aventura en la época decimonónica. Por ejemplo, *El mundo perdido* de Conan Doyle está ambientado en la selva venezolano-colombiana y *Dos años de vacaciones* de Verne está ambientada en el sur de Chile, en la isla Hanover.

AB: ¿Y cómo ocurrió lo de la Antártica, Gonzalo? Porque una cosa es ir a la selva y otra ir un mes a la Antártica en un barco. ¿Cómo fue la Antártica? ¿Seguiste trabajando? ¿Qué llevaste? ¿Cómo funcionaste? Porque tú ya habías estado con Pancho en el extremo austral, pero es muy distinto irte por un mes, dibujar, tomar notas y seguir esa vida que, si uno la lee a la luz de Coloane y los exploradores, es una vida durísima, ¿o no?

GM: Sí. Yo creo que es muy importante contar, porque me gustaría que se entienda la importancia del Instituto Antártico Chileno. Ya les comenté que los científicos de campo actuales son los aventureros del siglo XXI y yo siempre he tenido mucho aprecio y admiración por los científicos. Por ejemplo, cuando niño yo era más fan del profesor Zarkov que de Flash Gordon, porque es el científico que además de ser inteligente tiene capacidades físicas. Y en algún momento desde el Instituto Antártico Chileno se contactaron conmigo y con otros creadores porque querían comunicar la Antártica en términos culturales, ya que la Antártica estaba reducida a una serie de códigos militares o territoriales y se sabía muy poco de qué es el territorio antártico o qué es el Tratado Antártico, que es lo más parecido a *Star Trek* que te podrías imaginar. Entonces me invitaron a la Antártica, pero yo justo en ese momento había sido invitado por el Estado chileno al Festival Internacional del Cómic de Angoulême y tuve

que desistir, porque partía en dos o tres días más, no tenía el pasaje y todo listo para viajar. Pero yo entendía perfectamente que la única manera de ir a la Antártica es que te inviten, así que le agradecí a Paulina Rojas del INACH y le dije que en ese momento no era posible, pero que definitivamente iría si se daba otra oportunidad. Y este año se pudo. Paulina dijo que le interesaba lo que estábamos haciendo con *Temple* y nos preguntó si estaríamos dispuestos a hacer la segunda parte en la Antártica si ellos nos llevaban. Alfredo y yo dijimos inmediatamente que sí, pero el barco partía en una semana. Yo tengo hijos grandes, no es drama para mí llegar y partir, pero para Alfredo, que tiene tres hijos chicos, no es fácil, así que él hizo malabares y fuimos a Punta Arenas a embarcarnos en el AP-41 “Aguiles”, que es un buque todo propósito de la armada.

AB: ¿Y qué pasó?

GM: Aquí viene lo más importante para mí. Nosotros éramos comparsa de un grupo muy grande de científicos que iban en ese buque a tomar muestras, a hacer experimentos o a quedarse en bases. Antes de conocerlos, yo ya pensaba que eran los nuevos aventureros del siglo XXI, pero haber pasado ese mes completo en el mar y en la Antártica, compartiendo con ellos, me lo confirmó. Son hombres y mujeres que tienen toda mi admiración. Imagínate conocer gente muy inteligente y, además, preparada físicamente para ponerse un traje de hombre rana y meterse debajo del mar en la Antártica. Son superhombres y supermujeres.

AB: ¿Y qué hiciste? ¿Tomaste fotos? ¿Dibujaste?

GM: Tomé fotos.

AB: Te lo pregunto por el proceso, por un lado, que es lo que estábamos discutiendo, pero también te lo pregunto por esa vieja figura del apuntador que venía en los barcos de investigación, como Humboldt y Darwin, esa figura del dibujante, el cronista que acompaña la aventura.

GM: Fui con ese propósito... y fracasé, porque yo necesito dibujar en la tranquilidad de mi hogar. Obviamente tomé fotos, porque es fácil, pero lo que hice fue sobre todo imbuirme en la vida del barco: conversar con los científicos y la tripulación, ir al puente, ver cómo maniobran. Ese tipo de cosas, como sentarme en el frío nocturno de la Antártica en la toldilla del buque a mirar los icebergs. Cuando me di cuenta de que no me iba a resultar tomar apuntes, que es la

idea romántica, decidí imbuirme lo más posible. Porque además estábamos muy metidos en una vida muy especial. Éramos cuatro personas: íbamos con dos científicos de treinta años en una cabina con cuatro camarotes donde había que hacer la cama, ver cómo compartíamos el baño, tomar decisiones cotidianas...

AB: ¿Y con qué saliste de eso? ¿Con qué volviste?

GM: Nosotros fuimos para preparar esta historieta de *Temple*, pero además el INACH nos pidió que narráramos nuestra experiencia en un artículo para *Ilaia*, la revista del Instituto Antártico Chileno, y nosotros aceptamos, pero decidimos hacerlo en formato historieta. Hicimos una historieta de cuatro páginas estructurada en base a una conversación que tuvimos con Alfredo sobre cómo la íbamos a escribir, y aparecen las cosas que hicimos en el viaje, como andar en zódiac a toda velocidad por el mar antártico mientras el agua nos saltaba encima, que fue una experiencia fascinante. Con esta historieta nosotros contamos un poco de lo que les he comentado, esta idea clara con la que volvimos sobre la Antártica y el Tratado Antártico. Me gustaría que si pueden investiguen más sobre eso, no quiero alargarme, pero el Tratado Antártico es un convenio que hicieron todos los países del mundo sobre cómo abordar la ocupación de la Antártica y, según el Tratado, la Antártica es un lugar para la paz y la ciencia. Es como que la Federación Unida de Planetas de *Star Trek* lo hubiera decidido.

También volvimos con la sensación que nos dejó trabajar con científicos. La delegación chilena tenía científicos y científicas chilenos, pero también franceses, venezolanos, norteamericanos, polacos... Además, en el buque venía una delegación ucraniana, otra de Malasia y otra checa, por lo tanto, el hecho de convivir con gente de distintas nacionalidades, cuyo objetivo es la paz y la ciencia, me marcó absolutamente. Si bien todavía no hemos empezado a hacer el libro con Alfredo, ese es un tema que nos va a comandar a la hora de hacerlo: la experiencia de acompañar a esta gente maravillosa, bajar en esas playas perdidas y ver cómo les sacan sangre a los petreles o pesan focas para analizarlas. ¿Te imaginas lo que significa tomar una foca y pensarla? Es una experiencia fascinante.

AB: ¿Ahora qué es lo que viene? ¿Cuánto te vas a demorar en dibujar? ¿Este año? ¿El

próximo? Te pregunto pensando en que esos procesos son muy importantes cuando uno habla de narración. O sea, en general uno piensa que podrías haber graficado la experiencia directamente, pero ya habías contado que no. ¿Cómo va a ser ese proceso? ¿Qué estás haciendo ahora respecto a esto?

GM: En este momento estamos en un alto, porque por encargo del Instituto estamos haciendo un libro sobre el descubrimiento de la Antártica. Es un libro ilustrado para niños sobre Andrew McFarlane, quien descubrió de la Antártica en un buque chileno llamado el “Dragón de Valparaíso”. Esto es algo que no se sabe, porque hay una disputa con versiones que dicen que fue descubierta por un norteamericano o por un inglés, pero en realidad hay registros importantes y hay información necesaria para asegurar que en verdad el descubridor fue Andrew McFarlane, un británico que llegó a Chile con lord Cochrane, en el “Dragón de Valparaíso”, que antes había sido el “Dragón de Liverpool”. Él fue a los mares del sur a cazar focas y llegó a las islas Shetland, un pequeño semicírculo de islas que están antes de llegar a la Antártica, donde está la Base Presidente Frei Montalva del ejército chileno. Entonces con su tripulación decidieron seguir hacia el sur por si había más focas y llegaron a la península Antártica, donde en verdad no había tantas focas, así que se devolvieron a Shetland. Y él lo contó en una reunión con marinos ingleses y norteamericanos, les dijo que venía llegando de allá y que había tierra, así que este tipo que se fue cazando focas llegó a la Antártica antes que todo el resto. De eso se trata la historia que estamos haciendo.

Yo tengo ese y otros proyectos, porque vivo de esto, pero en el caso de *Temple*, que íbamos a sacar a fin de año, postergamos todo el proceso por la pandemia. Tenemos la idea de terminarlo a mediados del próximo año para empezar la promoción y la distribución a principios del 2022, porque estos procesos necesitan tiempos muy largos. Así que tenemos marinando *Temple*, por lo pronto.



Barrientos

Los países que hay en un país.

Presentación de
Juan Manuel Silva.

Lastarria sugería que el chileno, para mejorar de genio, necesitaba desprenderse de su tierra.

LUIS OYARZÚN,
“RESUMEN DE CHILE”

La etimología quechua que esgrime Jerónimo de Vivar para darle un sentido al nombre de Chile nos habla de un gran frío, uno que nos separa al Imperio Inca y que se despliega a través del desierto de Atacama. Es el frío del que habla Neruda en *Confieso que he vivido*, una experiencia tan extrema que no podrá encontrar parangón siquiera en Rusia. Pero no es solo de esto que quiero hablarles. Quiero detenerme en estos detalles o accidentes como

problemas, en primer lugar, para comprender como unidad la extensa proliferación de paisajes y lenguas que creemos bajo la forma de un país. Problemas y oportunidades para que, a través de un sofisticado ingenio que se ha desarrollado en y por la carencia material, sea posible creer en una comunicación, una comunidad.

Una imagen tan compleja como la nacional no puede ser menos que el punto de encuentro de una multiplicidad de marginalidades. El centro puede estar en cualquier parte, porque no hay un centro. El margen es solo una diferencia y la literatura de Arica, Valparaíso y Punta Arenas



configuran lo que puede ser este país. Pienso que esto es muy importante, si consideramos el momento crucial que se avecina para nuestra política, nuestros deseos, nuestra vida. La posibilidad de un relato común que se construya desde otros lugares, con otros lenguajes, sin jerarquías.

De esta posibilidad es que me habla la literatura de Óscar Barrientos, quien sitúa en el centro de sus preocupaciones la vida de un poeta —un sujeto improductivo y carente de sentido práctico— en Puerto Peregrino, literalmente el último lugar del planeta. Es la voluntad de lo particular, de aquello que pareciese único, pero único en la medida de que una tragedia cósmica se desarrolla en inúmeras ocasiones con leves, aunque significativas diferencias. Esto, pues aunque lo que le ocurre a Aníbal Saratoga y su funambulesca comparsa es extraordinario y busca siempre lo sorprendente e inaudito, deja un resabio profundo y realista, más bien amargo, como la resaca luego de la alucinación.

No es Chile, pensé la primera vez que leí su narrativa. Y claro que no lo es. No es el espacio simbólico en el que se dan novelas de campus o dramas pequeñoburgueses. Es otro Chile que existe en nuestra reducida comprensión del Chile literario.

El país de Saratoga no es el de oficinistas grises, sino el de tipos titanescos, en la definición precisa de Luis Oyarzún.

El tipo titanesco —bandido, bohemio o demagogo, y a

veces las tres cosas juntas—, capaz de morder su soledad sin desintegrarse y de sobrevivir con fuerza vital a la montonera, al bandidaje, al pantano social y anímico, el hombre de pelo en pecho, que puede ser el *roto choro* y pata de perro que en cualquier parte trabaja y huelga o el llanero que concilia la delicadeza sudamericana de Keyserling con crueldad feroces de ocasión. (123)

Sujetos arrojados a la vida para transformar y ser transformados, haciendo que los relatos de esta provincia sean tan insólitos y tan comunes. Hay en el desarrollo de la narrativa de Barrientos una fascinación por el excurso, por el irse por las ramas, que tan bien describe el profesor Andrés Claro sobre el cine de Raúl Ruiz.

La experiencia de lo real como la intromisión en una conversación de bar, un desorden formulado como una secreta comprensión de los límites, como una aceptación de lo irrepresentable figurado bajo la imagen de la multitud.

Es desde este caos de país desde donde habla Barrientos con su caterva de monstruos y seres grotescos, una representación que se despliega entre el realismo, la fantasía y lo fantástico, aunque apelando siempre a una causalidad propia de nuestro país. Los milagros:

Mas, nuestra literatura no expresa un nihilismo desesperanzado, sino milagrista, que a la negación del valor de lo culturalmente existente agrega una actitud de zozobra esperanzada. Se cree en el milagro.

Se espera lo extraordinario, una total transfiguración —extracultural— de la realidad. (124)

Como bien plantea Luis Oyarzún, la literatura de Óscar Barrientos es milagrosa tanto en su carácter inusual dentro de la bibliodiversidad chilena como en el hábito que subyace a muchas de las acciones irracionales que desarrolla en sus novelas y que vemos día a día en las calles.

Referencias

- Pablo Neruda. *Confieso que he vivido*. Santiago: Seix Barral, 2018.
Luis Oyarzún. *Temas de la cultura chilena*. Valdivia: Ediciones UACH, 2016.

El diccionario de las veletas Óscar Barrientos

Un amigo escritor me preguntó en una oportunidad por qué la insistencia mía en narrar historias protagonizadas por personajes locos. Le respondí con la afirmación que me nació en ese instante: “Quizás yo estoy un poco loco”.

Hice un repaso mental de algunos de mis personajes: ufólogos, poetas enamorados hasta la inmólación, un tipo que usa como velamen un molino de viento, un emprendedor de negocios deliberadamente inútiles, un cónsul de una república que no existe, navegantes desbocados, un médico informático, personas que se creen castores, un doble de Bon Jovi. Otros más. Según él —anda a saber por qué— quizás cuando niño conviví mucho con el viento y tras una hipótesis con más vueltas que un tornillo y una larga reflexión sobre el atavismo, esgrimió una de esas teorías que terminan un poco con los dedos en el enchufe, concluyó que eventualmente eso convertiría a los magallánicos en seres insulares y reconcentrados, alterados por una especie de fuerza telúrica que merodea todo el territorio.

Quizá no andaba tan errado. Me vino a la mente el retrato de Gabriela Mistral viviendo en Magallanes a inicios del siglo XX como rectora del Liceo de Niñas:

Yo me gocé y me padecí las praderas patagónicas en el sosiego mortal de la nieve y en la tragedia inútil de los vientos, y las tengo por una patria doble y contradictoria de dulzura y de desolación.

Si bien para Roberto Matta surrealismo es mirar hacia el sur, de igual forma habitar el extremo se asociaría con la desmesura, perder el juicio, no estar en sus cabales, todo por un viento enloquecedor.

El lenguaraz Antonio Pigafetta, escribano de Hernando de Magallanes, quien nunca tuvo conocimiento del significado de la palabra surrealismo, describió a los aonikenk como gigantes, los denominó patagones y, a la luz de la cosmovisión europea, nos legó una bitácora pleotórica de ensueños y aires oníricos.

En el medioevo, con el auge cristiano y el efluvio de la palabra de Jesús, fue preciso ajustar el precepto sobre el origen común de la humanidad a la existencia de los hemisferios boreal y austral. La iglesia planteaba dudas en lo tocante a la teoría de las zonas extremas. San Agustín aportó una salida, combinó teología y geografía. Aceptando la esfericidad de la Tierra, sostuvo que en un continente inasequible no viven seres humanos: al confín meridional no llegaría la descendencia de Adán ni la buena nueva de la salvación. Se habló de cíclopes, gigantes de un solo ojo en medio de la frente; hombres cinocéfalos, con cabeza de perro, o hipópodos, con pezuñas de caballo; seres de pies grandísimos o labios enormes que les servían de sombrilla, muchos extraídos de los remotos bestiarios de Plinio el Viejo.

En 1605 Joseph Hall, pastor calvinista, escribió *Mundus alter et idem*, viaje imaginario al polo sur. Su héroe Beroaldo, estudiante de Cambridge, navega a bordo del *Fantasia* desde aguas europeas hasta la *Terra Australis Ignota* en busca de un mundo libre de vicios y sandeces. Empero, al llegar a la Antártida halla una tierra grotesca, poblada de obesos, ventrudos, borrachines, bocones de excéntrico paladar; cruza parajes como Panfagonia; sitios cuyos topónimos, Ivronia, Losania, Crapulia, Golosina, denotan lujuria, ebriedad, glotonería; comarcas donde bajezas y debilidades se vuelven carnavalescas. El extremo sur siempre fue signado por una idea pantagruélica de la realidad.

En el siglo XVIII, Restif de la Bretonne, oscuro tipógrafo, polígrafo fecundo, amigo del marqués de Sade, cultivador de la tesis filosófica, el ensayo libertino, la novela autobiográfica, publicó *La découverte australe par un homme volant, ou Le dédale français* (*El descubrimiento austral por un hombre volador, o El laberinto francés*), raro

relato donde según el moralismo de la época al hijo de Victorino, procurador fiscal, se le prohíbe por prejuicios de clase desposar a su amada Cristina. Así fabrica una máquina de madera con alas de seda, rapta la joven, la lleva a Megapatagonia, linde meridional, y encuentra seres primitivos que ven en la oscuridad y se comunican en lengua gutural semejante a ruido de murciélagos.

Quien en efecto sobrevoló estos espacios marcados por la lejanía, Antoine de Saint-Exupéry, difunde sin embargo una visión redentora donde la esencia del paisaje desplaza los miedos remotos. Mientras trabaja en el Correo del Sur, ruta de enlace entre la Patagonia y Buenos Aires, el futuro autor de *El principito* define los volcanes de Pali Aike cual colosos de piedra. Es hermoso imaginarlo abriéndose paso entre las nubes en su oxidado, estremecido avión, citar su imagen del suelo donde habito:

Y he aquí la ciudad más austral del mundo, permitida por el azar de un poco de lodo entre las lavas y las nieves. Tan cerca de los negros chorros ¡cómo se siente el milagro del hombre! ¡Qué extraño encuentro! No se sabe cómo, no se sabe por qué, el pasajero visita esos jardines preparados, habitables por tan corto tiempo: una época geológica, un día bendito entre los días. He aterrizado en la dulzura del día. ¡Punta Arenas!

En cambio Vicuña Mackenna llamó a la extensión austral “océano petrificado, estéril, insensible, solitario, callado”.

Hay tela por donde cortar a propósito de las regiones sometidas al viento. Respiración mitad grito, mitad plegaria; dibujo remolinado sobre el cielo épico de los elementos; son patria del idioma, esa otra enormidad que nos puebla en medio de la confusa geografía. ¿Y el viento? Habitante cotidiano de esta zona del mundo, tatuado de siempre en mi alma, es parte esencial de mis fuentes de escritura, vestigio de mis cuadernos. De él quiero hablar.

Hace años, en el contexto de cierta residencia artística, me embarqué rumbo al continente antártico, tomé una aeronave en el aeropuerto de Punta Arenas. El despegue fue sin contratiempos si bien para quien el paraje encarne un aliento imperioso separarse de la superficie se asocie al corte del cordón umbilical. Vi por la ventanilla el estrecho de Magallanes, espada azul, rotunda, separador de acero ancestral entre

el emplazamiento citadino y la majestuosa Tierra del Fuego. Luego, ante mis ojos asombrados, el escudo nobiliario de los hielos se desplazó sobre las duras aguas, envueltas en una luz tenue y violenta.

Descendí a la isla del Rey Jorge, la mayor del archipiélago de las Shetland del Sur. Avancé entre un puñado de tripulantes hasta la base Frei, la mayor de Chile. Allí esperaríamos a que, en botes con motor fuera de borda, nos trasladaran al barco fondeado a la gira. Al lado radicaba otra base local, la Faddéy Faddéyevich Bellinsgauzen: su nombre reverencia al marino súbdito del zar Alejandro I, considerado codescubridor de la Antártida junto con el británico Edward Bransfield y el estadounidense Nathaniel Palmer.

Todo viaje entraña enigma, epifanía, encubre una revelación, un encriptado don divino que se vuelve amuleto. El mío estaba por manifestarse.

Alcé la vista hacia la izquierda, elevé el mentón por sobre un yermo, abrupto promontorio habilitado con una agreste escalera. Sus rústicos peldaños para nada atraían la subida. En lo alto se alzaban las decoradas cúpulas de una iglesia ortodoxa, remate de una ermita grisácea, piramidal, hecha de madera de Altái, remota república rusa, lecho de soberbios ríos siberianos que vierten en el Ártico. En dos palabras, Rusia, el apóstol Andrés, la Rus de Kiev, su historia de dones y cismas, se hacía presente aquí, al sur del globo terráqueo.

Una figura bajaba penosamente las escaleras haciendo el quite al viento cada dos por tres más arremolinado, insinuante de finos carámbanos nevados que al vuelo empezaban a espesarse. Sobresalían el sobretodo; la negra sotana cual lomo de caballo azabache; la cabeza coronada por un tocado con grabados; la larga, tupida barba: torrente canoso, crecido, disperso. Llevaba en las manos la cruz metálica de ocho brazos, el acetre para el agua bendita y su aspersorio. Casi estábamos cara a cara y el clérigo seguía su andar ajeno a mi sorpresa. Ráfagas caladoras de huesos cruzaban la meseta helada como si el mundo acabara de estrenarse.

De pronto un cormorán surge en escena marchando sobre el suelo rocoso. Sin apenas dardarlo, comienza a picotear la flamante vestidura del religioso. El tiempo se detiene. El instante preciso se estira en el devenir. Figura un lienzo con arcanos meridionales: dos monjes sombríos alabando la ofrenda invernal. Justo cuando la

ventisca desdibuja la tela, desdobra las plumas del palmípedo, el sacerdote asperja, bendice al pájaro, y el ave, espantada, levanta el vuelo: cual niño sintiendo su primer miedo, huye del bautismo, se funde en los anchos torbellinos del viento polar, soplo de gigantes antiguos.

—¿Qué quieren decirme los dioses? —me pregunté.

Recordé a Salvador Reyes, nuestro Premio Nacional de Literatura en 1967:

Sobre Magallanes sopla el viento del fin del mundo, el viento cargado de la pureza terrible del polo sur; el viento virgen cuyas alas inmensas tienen el color de la noche antártica. Ese viento se desgarran en las rocas salvajes del cabo de Hornos y se precipita sobre Punta Arenas.

No es mi objeto narrar los quince días vividos en el navío registrando recodos y sinfines de la Antártida, planeta donde la intemperie es de ampo, y las olas del pasaje de Drake corean el salmo de los ahogados. Sí alegraré que, calado de una geografía “redentomonumental”, dura de pelar en las sinuosas escarcelas del lenguaje, allí nació *Quillas como espadas* —Premio Iberoamericano de cuento Julio Cortázar en su 14.^a edición, presentado en la Feria Internacional del Libro de La Habana de 2016— y entablé un diálogo más revelador con aquel fantasma tutelar: ¡el viento!

Aunque lo conozco desde siempre, ahora, tras la baranda del barco, surcando mares antárticos, lo vi azotar su capa furiosa, agitar su collar de cataclismos. Bofetada invisible. Energía inmaterial. Aire crepitante a velocidad matemática. Caprichoso cincel modelador ¡por erosión! del filo de las costas... ¿Y para mis zozobras literarias? Más que la caricia de la brisa, que la violencia huracanada provocante de mareas, el viento imita la escritura: se esfuerza por desplegar un mundo que, siendo del olvido, insiste en cristalizar con metáforas. ¡Inútil tragedia mistraliana!

El viento es la ficción, un aire nunca quieto, imbuido de pasiones humanas: parece invisible pero, desde la dulzura suprema hasta el paroxismo aullador en la boca del infierno, llena cada vacío, promete ocuparlo todo, se cuele por las rendijas, rompe la inercia del anatema, se incrusta en el alma de la noche, ciñe en su cabriola sorpresiva la paradoja de la ventura histórica.

Las gárgolas de las catedrales europeas eran dioses paganos. La fe cristiana asumió

convertirlas en demonios con lenguas bífidas y alas de murciélago, avisos, desde lo alto, de la cercanía del pecado. Asimismo los cartógrafos de la antigüedad dibujaron en sus mapas los miedos revestidos en las exploraciones ultramarinas, muchas veces bosquejadas entre vientos.

El pavor, frenesí lacerante, primigenio, toma forma en el Ártico y la Antártida a través de rostros rollizos con cara de serafines soplando encima de frágiles barcos. Los gestos de diablos cojuelos que descargan su aliento sobre la hazaña naviera reponen la idea de la niñez como tiempo de crueldad e inocencia. Estos míticos seres fueron clasificados en la jerga marinera según emergen entre los paralelos de latitud 40° y 60° al sur del ecuador. El índice transforma algunas rutas en verdaderos corredores de la muerte. En el primer anillo se hallan los cuarenta rugientes; en el siguiente, los cincuenta furiosos; y en el próximo, los temidos sesenta bramadores, dioses blancos, viajeros en tormentas de hielo.

—*Roaring forties, furious fifties*, rugientes cuarenta, furiosos cincuenta— anota el corsario Francis Drake en su bitácora luego de atravesar el estrecho.

La ficción es el viento corriendo a sus anchas junto al espíritu del pánico. En opinión de Howard Phillips Lovecraft, el miedo es la emoción más antigua e intensa de la humanidad. También él situó sus monstruos entre los hielos australes, los protegió por ventiscas que alcanzan a cortar la faz.

¿Los vientos tienen nombre? Claro. Monarcas antojadizos, residentes según credos culturales clásicos entre las nubes y la corteza terrestre en cuanto hijos del cielo y la Tierra, fueron bautizados por poetas, cartógrafos y navegantes.

Hesíodo los denomina Tifeo, Astreo, Perseo...

En Atenas se erigió un templo piramidal de planta octagonal. En su vértice se alzaba un tritón de bronce, y en cada esquina se homenajeaba a uno de los vientos: Eolo, Euro, Áfrico, Céfito, Auster, Solano, Aquilón, Septentrión... En la iconografía toman formas diversas. Aquilón, por ejemplo, anciano, de pelo blanco, desgredado; y Auster, joven alado, desnudo, soplando sobre las nubes con los carrillos inflamados, trae una regadera, presagio de lluvia. Estos dulces que-rubines pueblan el *Mapamundi* de Ptolomeo, braman fuerte en áreas como el *Sinus Magnus* y la mencionada *Terra Australis Ignota*.

Los eslavos distinguen a Dogoda, bella mujer,

escolta de las brisas llegadas del oeste, antípoda del temible Vardalac, soplo negro balcánico; y los nórdicos, a Njord, dios de los vientos amables, protector en altamar de las almas puras, sobreviviente del Ragnarök, destino de los dioses, batalla del fin del mundo.

Quizás al recorrer la Patagonia todavía nos tropecemos al kosten, para los tehuelches el impetuoso viento de las pampas. Otrora en Punta Arenas se hablaba del panteonero, viento del noroeste venido del antiguo cementerio.

Los británicos nombran el williwaw: la repentina ráfaga desciende de la costa montañosa hacia el mar; se lleva consigo todo lo que sale a su paso; su sonido recuerda una pelea de gatos; está descrita en la bitácora de Fitz-Roy, marino y meteorólogo del Reino Unido, comandante del *HMS Beagle* durante el viaje de Charles Darwin alrededor del mundo.

En mi novela *El viento es un país que se fue*, el personaje Saratoga navega junto al capitán Gran Formentor hasta la república ballenera de Kerguelen para confirmar su íntimo convencimiento: poetas y navegantes están siempre seguros de la total derrota de toda empresa humana. Dispuestos a la aserción a riesgo de sus vidas, se topan con que los vientos dibujados en las cosmogonías salen de la carta náutica, invaden la travesía. En el epicentro crepitante de la anchura celeste, cristalizan, entre otros, simún, siroco, cierzo, alisios, gregal, mistral, ábrego, bóreas, levante, jaloque, galerna, lebeche, poniente, pampero, tramontana, panteonero... Reproduzco un fragmento del texto, a saber, la Invocación de los balleneros a los vientos:

“Kerguelen, te convocamos desde la boca del viento, desde el ruido de una gran marea cuando embiste, desde el rayo que incendia las mieses.

Nuestros salmos son viejas gramáticas del estertor, salados idiomas de la mortalidad, sargazos que se pudren en los anaqueles de lo innombrable, ciudades que zozobran en el punto más elevado del horizonte.

Nuestra estirpe desafió el Arca de Noé y al Maelstrom noruego, a las estatuas de yeso de las iglesias del puerto, a la decrepitud de los santuarios, al arrepentimiento que se oculta en el esqueleto mineral de las profundidades.

¡Somos la campana del naufragio! ¡Somos la isla donde leva anclas la tormenta! ¡Somos una

catedral con forma de navío! A estribor van los muertos que entonan himnos salinos en el fondo del mar.

Eres Kerguelen, envuelta en cincuenta bramadores”.

Importantes lecturas enlazaron viento y locura, aspecto próximo al vaivén del oficio literario. Quizás el ejercicio de la ficción incluya grados de desvarío, un nexo delirante con el universo de las palabras, un estado de enajenación, es decir, de hacerse ajeno.

Así habla Hamlet de sus actos erráticos: “Yo estoy loco con el noroeste; cuando el viento es del mediodía, sé distinguir un halcón de una garza”.

En la antigüedad países del Medio Oriente disculpaban crímenes mientras soplabla el ham-sin, viento sur, porque alteraba los humores de la mente. La Biblia justifica conductas dudosas del rey Salomón por la influencia de este viento, causa de congoja y carencia de criterio.

Manicomios instalados cerca de la costa francesa donde los orates se agitaban al soplo de “los vientos de brujas”, reafirmarían la vieja creencia de que ciertos aires oscuros alteran las mentes humanas. Otro tanto provocaría el viento foehn en zonas de relieve elevado, causante del efecto homónimo en las laderas de sotavento, y del efecto barrera en las de barlovento.

La rosa de los vientos, noble símbolo atribuido al mallorquín Raimundo Lulio, contiene treinta y dos rombos unidos por un extremo; cado uno de los otros extremos señala un rumbo considerado sobre el círculo del horizonte; la unidad luce una vorágine de rutas, azares, andares, humores. Eso es la literatura: fuerza tempestuosa probada en traducir lo más abyecto, sublime, del alma humana, tan pronto removiendo copas de árboles nevados como abriendo remolinos en océanos enfurecidos; aullido estremeceador capaz de quitar el aliento a hombres y bestias, llevarse cual inútil ofrenda ropas del cordel para vestir muñecos de aire y, también, insuflar movimiento a las aspas de giro interminable, ofrenda enérgica donde solo habita la penumbra.

Esa necesidad de forjar historias, recoger tradiciones llegadas de lejanas latitudes, construir entelequias reveladoras del abismo entre sueño y vigilia, simula al viento. Tras viajar océanos, montañas; impregnarse de historias rurales, urbanas, llega a la veleta, entrañable giralda de

la altura, con su dinamismo arrollador, su incesante sentido de éxodo y movimiento. El papa Gregorio I exigió realizarlas con figura de gallo, símbolo de vigilancia clerical, honor al animal cantor luego de que Pedro negara tres veces a Jesús. Sobre ellas se centra nuestra alegoría.

El viento, vorágine suprema de invención, exige a la veleta girar sin descanso, restablece el viejo oficio de los soñadores trágicos. Su fuerza y velocidad comparten sed de delirio y genio unificador de saberes, creencias, costumbres de diversos espacios. Su paso por cada lugar recoge algo del dialectalismo reverberante en el corazón de las palabras.

Viento y veleta son dos almas dialogando por siempre en el erial del idioma. Fue esta la gracia, el acierto, la certeza que recibí en la Antártida cuando el cormorán huyó de la bendición sacerdotal a la rugiente llamada de la tormenta blanca, ciclópeo caracol de mareas australes. En la plaza de Puerto Peregrino, ciudad de mis narraciones, tan real como imaginaria, el jinete de la estatua ecuestre lleva una lanza rematada en giróstatos. A los pies del monumento reza:

Quien arribe a Puerto Peregrino conocerá el diccionario de las veletas.

Junto a la ficción soplan también los vientos de la historia. Así sobrevino la primavera fundacional chilena, nombrada estallido social. Tal vez el bombazo ocurrió en el núcleo de un planeta cuyos ríos arteriales y resoplar telúrico laten decididos, insensibles al movimiento de las constelaciones, a la música de las esferas celestiales.

Cual capas subterráneas movidas pesadamente en las entrañas del territorio, los tiempos se traslapan y entrecruzan en el destino de una historia proyectada en espiral, hacia adelante, pero coincidente con viejas circulaciones. Muchos deseamos recuperar el país que nos arrancaron. Ningún maquillaje mermó la obscena precariedad, la indignante desigualdad.

La literatura sigue ahí, soplo que despeina la solemnidad de las efemérides, comensal crítico, preguntón, en el paraninfo de las certezas. De esa urdimbre fabrico mis obras: aventuras de Saratoga, paganas patagonias patagonas...

Francisco Coloane, otro de nuestros premios nacionales de Literatura, pero en 1964, narró frente a la cofradía de navegantes de Saint-Malo, en Francia, la historia de un buque europeo: tras enfrentar virulentos vendavales en el estrecho de

Magallanes, sucumbió al poderío de la tempestad, al rugir de los cincuenta bramadores. ¿Lo verdaderamente curioso? El naufragio de la carga. Como gruesos ataúdes armoniosos, pianos de cola junto con sus cuerdas y cajas de resonancia caían en el lecho del mar, se hundían entre montículos de espuma, en una escena que bien podría incumbir a un relato de Juan Emar o un filme del serbio Emir Kusturica.

Al correr del tiempo, el estrecho quiso ser músico. Cuando los vientos soplan, irredentos, quienes recorremos la costanera de Punta Arenas oímos extrañas melodías, arpeggios profundos, notas teñidas de añoranza; avizoramos en el cuenco del cielo rostros de querubines que las veletas insisten en recordar...

Por eso, acerca tu oído a la bofetada del aire y escucha la música que los vientos han preparado para ti.



Danticat

Lenguas que forman un triángulo.

Presentación de
Rodrigo Rojas.

Una vez que se produce el quiebre de los regímenes coloniales en el mundo comienza un largo proceso de descolonización que aún está en marcha. Este se propone ir más profundo que la organización política y económica. A veces se le llama descolonización de la mente o de la identidad, donde los artistas junto a los pensadores públicos han tenido un papel preponderante. En ese escenario el recorrido de Haití es singular, por un lado en el siglo diecinueve es la primera nación en abolir la esclavitud y luego debe enfrentarse a nada menos que la armada napoleónica para defender su independencia. El siglo veinte

de Haití está marcado por dictadura, como casi toda Latinoamérica, y por la diáspora. Esta experiencia migratoria es justamente donde Edwidge Danticat instala su obra.

Danticat nació en Port-au-Prince, Haití y se crió allí en los primeros años de su vida. Su familia viajó en etapas a Estados Unidos. Su padre se mudó cuando ella tenía dos años y dos años más tarde lo siguió la madre. La autora en cambio llegó a Nueva York a los doce años. Estos datos podrían ser un tanto anecdóticos cuando se habla de la obra de una autora, sin embargo en el caso de Danticat su infancia en Haití, su educación en francés

y luego su migración al inglés y la opción de abrazar a esta última lengua como su expresión literaria es un dato crucial para entender la voz autoral. Es una escritora precoz, su primer cuento publicado a los catorce años fue escrito en su lengua adoptada solo dos años después de haberla adoptado. El idioma íntimo y familiar es el creole, la lengua de la educación primaria es un idioma colonial y el inglés entra en su vida como el tercer vértice que forma un triángulo que disipa la tensión entre la cultura local y la europea impuesta. El inglés le permite una distancia que aprovecha estéticamente y también en forma política. En su formación intelectual siguió profundizando ese triángulo. En el Barnard College de Nueva York concentró sus estudios en la literatura francesa, mientras que para su postgrado cursó una maestría en creación literaria en la Universidad de Brown.

Desde su primera novela, *Breath, Eyes, Memory*, Soho Press, 1994, Danticat es una autora que logró forjar un espacio en el imaginario cultural para la comunidad haitiana. En un ambiente de corrección política y de búsqueda de identidades tópicas, la tentación de las reseñas y de los premios es reconocer las voces que exotizan su experiencia y sus orígenes, sin embargo ella ha logrado resistir creando un retrato muy complejo de su comunidad y de la intersección lingüística que habita. En ella confluye no solo la disputa política identitaria, sino que una rica elaboración de la

memoria, la observación aguda de la relación entre mujeres, especialmente el vínculo de madre e hija y en terminos más amplios aporta su particular visión de los procesos y experiencias migratorias. Su viaje a Chile, aunque sea en forma virtual para una conferencia y en forma de libro en el catálogo de Banda Propia Editoras, no podría ser más oportuno, justo en momentos en que parte de los conflictos que atraviesa Chile país tienen que ver con la migración, la aceptación de las diferencias y la capacidad de diálogo.

Sus novelas han sido traducidas al francés y a otras lenguas. Es importante centrar la atención en las traducciones francófonas por la incrustación de palabras creole en el original en inglés. La traducción de estos términos al francés o la decisión de dejarlos en creole marcan una diferencia política que es responsabilidad de los editores. Este hecho ha recibido cierta atención crítica, sin embargo es necesario iluminar aún más las tensiones y negociaciones que suceden en esos procesos. Una obra escrita desde la migración, como por ejemplo la que expone en nuestro país *Crear en peligro, el trabajo del artista migrante*, Banda Propia, 2019, merece ser seguida en su tránsito de una cultura a otra bajo un lente político que escudriñe tanto a los editores como a la recepción de esa obra.

A partir del momento en que Oprah Winfrey escogió su primera obra para ser comentada en el tremendamente popular club de lectura, pasando por

su temprana inclusión en la lista de Granta que selecciona a los mejores autores menores de cuarenta años, según la votación de libreros, hasta el día de hoy, su narrativa ha estado participando de la discusión pública sobre migración en Estados Unidos y, a la vez, reflejando las vicisitudes de la comunidad haitiana en Norteamérica. Esta doble posición le entrega a su literatura una voz que se expresa tanto en la intimidad como en la confrontación. Le ha dado tanto un lugar de artista como de intelectual pública. La diáspora caribeña de ascendencia africana a Estados Unidos ha nutrido la vitalidad política de ese país, desde los tiempos en que las congregaciones cristianas mandaban a Jamaica a sus pastores en formación para “foguearlos”, hasta las múltiples influencias en las artes que han cruzado el mar. Algunos nombres son Jean Michel Basquiat, Bob Marley y otros a los que Danticat se suma de manera desafiante.

Crear en peligro: El trabajo del artista migrante¹

Edwidge Danticat

El 12 de noviembre de 1964, una gran multitud se reunió en Puerto Príncipe para ser testigo de una ejecución. El presidente de Haití era entonces el dictador François «Papa Doc» Duvalier, que llevaba siete años de un gobierno que duraría quince. El día de la ejecución ordenó el cierre de las oficinas de gobierno, de modo que cientos de empleados estatales pudieran estar entre la multitud. También se cerraron las escuelas y se le ordenó a los directores que llevaran a sus estudiantes. Cientos de personas que vivían fuera de la ciudad fueron llevadas en autobús para observar.

Los dos hombres a los que se iba a ejecutar eran Marcel Numa y Louis Drouin. Marcel Numa tenía veintiún años, era alto y de piel oscura. Provenía de una familia de plantadores de café de Jérémie, un bello pueblo del sur de Haití también conocido como la «Ciudad de los Poetas». Había estudiado Ingeniería en la Bronx Merchant Academy de Nueva York y había trabajado para una empresa de transportes estadounidense.

Louis Drouin, apodado Milou, era un hombre de treinta y un años y piel clara, que también

provenía de Jérémie. Había servido en el ejército estadounidense —en Fort Knox y luego en Fort Dix en Nueva Jersey— y estudiado Finanzas antes de trabajar en bancos franceses, suizos y estadounidenses en Nueva York. Numa y Drouin habían sido amigos de infancia en Jérémie.

Los dos siguieron siendo amigos en los años cincuenta en Nueva York, ciudad a la que se fueron después de que Duvalier asumió el poder. Ahí se unieron a un grupo llamado Jeune Haiti, o Joven Haití, y llegaron a ser dos de los trece haitianos que regresaron al país desde Estados Unidos en 1964 para participar en una guerra de guerrillas que buscaba derrocar la dictadura.

Los hombres de Jeune Haiti pasaron tres meses luchando en las colinas y montañas del sur de Haití, y la mayoría murió en combate. Marcel Numa fue capturado por miembros del ejército de Duvalier mientras compraba comida en un mercado al que fue vestido como campesino. Louis Drouin cayó herido en una batalla y pidió a sus amigos que lo dejaran solo en el bosque.

«De acuerdo con nuestros principios, debería haberme suicidado en esa situación», se supone que dijo Drouin en su última declaración durante el juicio militar secreto que le hicieron. «Chandler y Guerdès [otros dos miembros de Jeune Haiti] fueron heridos... El primero le pidió... a su mejor amigo que lo rematará; el segundo se suicidó después de destruir una caja de municiones y todos los documentos. Eso no me afectó. Solo reaccioné después de la desaparición de Marcel Numa, que había sido enviado a buscar comida y alguna vía de escape por mar. Éramos muy cercanos; nuestros padres eran amigos».

Tras meses de intentar capturar a los hombres de Jeune Haiti y luego de haber encarcelado y asesinado a cientos de sus parientes, Papa Doc Duvalier quiso convertir la muerte de Numa y Drouin en un espectáculo.

Así, el 12 de noviembre de 1964 hay dos postes erguidos en las afueras del cementerio nacional. Hay una audiencia cautiva reunida. Han convocado a periodistas de radio, prensa y televisión. Numa y Drouin están vestidos con lo que en una película en blanco y negro parece ser la ropa con la que fueron capturados: un uniforme caqui en el caso de Drouin y una modesta camisa blanca y pantalones que parecen de mezclilla en el de Numa. Ambos son llevados desde el borde de la multitud hacia los postes. Dos verdugos

¹ Este es un fragmento del libro homónimo publicado por Banda Propia Editoras, Santiago de Chile, 2019. Traducción de Lucía Stecher y de Thomas Rothe.

privados de Duvalier, *tonton macoutes*² con lentes oscuros y vestidos de civil, les atan las manos a las espaldas. A continuación, los *tonton macoutes* amarran las sogas alrededor de los bíceps de los hombres para sujetarlos a los postes y mantenerlos de pie.

Numa, el más alto y delgado de los dos, sigue erguido, perfectamente perfilado casi sin inclinación contra el pedazo cuadrado de madera que tiene detrás. Drouin, con lentes de sol a la altura de las cejas, mira hacia abajo, a la cámara que está grabando sus momentos finales. Parece como si Drouin estuviera reprimiendo las lágrimas mientras sigue parado ahí, amarrado al poste, ligeramente encorvado. Los brazos de Drouin son más cortos que los de Numa y su soga parece más suelta. Mientras Numa mira de frente, Drouin empuja su cabeza hacia atrás para apoyarla en el poste.

El tiempo está ligeramente acelerado en la copia de la película que tengo y en algunos lugares las imágenes saltan. No hay sonido. Una gran multitud se extiende mucho más allá de la pared de cemento detrás de la cual están atados Numa y Drouin. Hacia el lado hay un balcón lleno de escolares. Al parecer pasa un tiempo y luego se ve a los escolares y otras personas circular. Los soldados se pasan las pistolas de una mano a otra. Algunas personas del público se ponen las manos en la frente para protegerse del sol. Otros se sientan distraídamente sobre una muralla de piedra de poca altura.

Un cura blanco y joven con sotana emerge de la multitud con un libro de plegarias en las manos. Parece ser la persona a la que todos estaban esperando. El cura le dice algunas palabras a Drouin, quien eleva su cuerpo en una pose desafiante. Drouin indica con la cabeza a su amigo. El cura pasa un poco más de tiempo con Numa, que inclina la cabeza mientras le hablan. Si esta fuera la extremaunción de Numa, sería claramente una versión abreviada.

Cuando más tarde el cura vuelve donde Drouin para hablarle, un corpulento *macoute* vestido con sencillez y dos policías uniformados se acercan

para escuchar sus palabras. Puede que le estén ofreciendo algún tipo de venda para los ojos o la cara, que él rechaza. Drouin sacude la cabeza como diciendo: «Terminemos con esto». A ninguno de los dos les ponen vendas o capuchas.

Los siete hombres con casco y uniforme militar caqui que forman el pelotón de fusilamiento estiran sus manos a ambos lados del cuerpo. Se tocan los hombros unos a otros para tomar posición y distancia. La policía y el ejército obligan a la multitud a retroceder, quizás para evitar que le llegue una bala perdida a alguien. Los miembros del pelotón de fusilamiento alzan sus rifles Springfield, cargan la munición y ponen las armas sobre sus hombros. Alguien debe gritar «¡fuego!» desde un lugar que no entra en la imagen y ellos obedecen. Las cabezas de Numa y Drouin se desploman al mismo tiempo hacia un lado, por lo que sabemos que los tiros alcanzaron su blanco.

Ambos cuerpos se deslizan por los postes hacia abajo, los brazos de Numa terminan ligeramente sobre sus hombros y los de Drouin debajo. Sobre sus cuerpos arrodillados yerguen de nuevo las cabezas, hasta que un soldado en ropa de camuflaje se acerca y les da el tiro de gracia. Sus cabezas se desploman y sus cuerpos se siguen deslizando hacia abajo. De la boca de Numa sale sangre. Los lentes de Drouin caen al suelo, sus vidrios rotos tienen manchas de sangre y pedazos de cerebro.

Al día siguiente, *Le Matin*, el diario oficial del país, describe a la multitud estupefacta como «febril, comunicada en una exaltación patriótica mutua para maldecir el aventurerismo y bandolerismo».

«Los panfletos gubernamentales que circulaban en Puerto Príncipe la semana pasada dejaban poco espacio a la imaginación», señalaba la edición del 27 de noviembre de 1964 del semanario estadounidense *Time*. «El doctor François Duvalier va a cumplir con su misión sacrosanta. Ha aplastado y aplastará siempre los intentos de la oposición. Piénsenlo bien, renegados. Este es el destino que les espera a ustedes y los de su calaña».

Todos los artistas, entre ellos también los escritores, tienen historias —podríamos hablar de mitos de creación— que los persiguen y obsesionan. Esta es una de las mías. Ni siquiera recuerdo cuándo fue la primera vez que oí hablar

2 Milicia de Voluntarios para la Seguridad Nacional (MVSM) creada en los primeros años de la dictadura de Françoise Duvalier para la defensa civil del poder. Este cuerpo paramilitar llegó a tener 300.000 personas, y se les atribuyen entre 40.000 y 150.000 asesinatos. Los integrantes de esta milicia fueron conocidos como Tonton Macoute (en creole) en referencia al conocido cuento popular infantil (también existente en otros lugares del mundo) donde aparece el tío del saco que amenaza a los niños con su visita.

de ella. Siento que la conozco desde siempre y que he ido completando los detalles que despertaban mi curiosidad a través de fotos, artículos de diario y de revistas, libros y películas.

La ejecución de Marcel Numa y Louis Drouin, además de ser un choque desgarrador entre vida y muerte, patria y exilio, comparte con otros mitos de creación su asociación con un acto de desobediencia al mandato de una autoridad superior, que es castigado brutalmente. Según el mito de creación más grande de todos, las primeras personas que poblaron el mundo, Adán y Eva, desobedecieron al Ser Superior que los creó desde el caos, desafiando la orden de Dios de no comer la que debe haber sido la manzana más deseable del mundo. Como consecuencia, Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso y de ello resultó todo, desde tener que marcar tarjeta en el trabajo hasta sufrir partos largos y dolorosos.

A Adán y Eva se les ordenó no comer la manzana. Fueron castigados con el destierro, con el exilio del Paraíso. Nosotros, los narradores del mundo, debiéramos estar más agradecidos que nadie de que Adán y Eva hayan sido desterrados y no ejecutados, porque en ese caso no habría habido ningún otro relato, ni más historias que contar.

En su obra *Calígula*, Albert Camus —de quien tomo prestada una parte del título de este ensayo— hace decir a Calígula, el tercer emperador romano, que lo importante no es si la persona es exiliada o ejecutada, sino que él tenga el poder de decidir. Antes de su ejecución, Marcel Numa y Louis Drouin habían sido exiliados. Huyeron de Haití de jóvenes con sus padres cuando Papa Doc llegó al poder en 1957 y se dispuso a arrestar a todos sus detractores y opositores en la Ciudad de los Poetas y en otros lugares.

Numa y Drouin se habían convertido en jóvenes migrantes productivos en Estados Unidos, donde construyeron una nueva vida. Se decía que Drouin no solo tenía experiencia en el ejército y en el mundo de las finanzas, sino que también había sido un buen escritor y que dirigía las comunicaciones de Jeune Haiti. En Estados Unidos contribuía con un periódico político llamado *Lambi*. Marcel Numa provenía de una familia de escritores. Uno de sus parientes hombres, Nono Numa, adaptó la obra *El Cid* del dramaturgo francés del siglo XVII Pierre Corneille ambientándola en Haití. Muchos de los jóvenes con los que Numa y Drouin fundaron

Jeune Haiti habían perdido a sus padres a manos de Papa Doc Duvalier y retornaron, como el Cid y Hamlet, para vengarlos.

Como la mayor parte de los mitos de creación, este se proyecta más allá de mi propia vida, pero aun así siento su presencia, incluso su urgencia. Marcel Numa y Louis Drouin fueron patriotas que murieron para que otros haitianos puedan vivir. También fueron migrantes, como yo. Sin embargo, abandonaron sus vidas cómodas en Estados Unidos y se sacrificaron por su patria. Una de las primeras cosas que el déspota Duvalier trató de quitarles fue el elemento mítico de sus historias. En la propaganda que precedió a sus ejecuciones los calificó de no haitianos, de rebeldes extranjeros, de *blans*,³ buenos para nada.

Cuando ejecutaron a Numa y Drouin, mis padres —ambos de 29 años y recién casados— vivían en Haití, en un barrio llamado Bel Air, a unos treinta minutos a pie del cementerio. Bel Air tenía un centro comunitario financiado por el gobierno, un *centre d'étude* al que asistían hombres y mujeres jóvenes —pero principalmente hombres jóvenes— en las noches, sobre todo los que no tenían electricidad en sus casas. Algunos de esos jóvenes —no mis padres, sino jóvenes que estudiaban en el centro— formaban parte de un club de lectura auspiciado por la Alianza Francesa. Se llamaba Le Club de Bonne Humeur o el club de buen humor. En esa época, en Le Club de Bonne Humeur estaban leyendo la obra de Camus *Calígula* con la perspectiva de montarla en el teatro.

En la versión de Camus, Calígula se enfurece y se desmorona lentamente cuando muere su hermana, que también era su amante. En el prefacio a una traducción al inglés de la obra, Camus escribió: «Busco en vano la filosofía en estos cuatro actos [...] Respeto poco el arte que deliberadamente busca impactar porque no es capaz de convencer».

Después de las ejecuciones de Marcel Numa y Louis Drouin, mientras los cines y la televisión estatal mostraban una y otra vez las imágenes de sus muertes, los jóvenes hombres y mujeres del Le Club de Bonne Humeur, al igual que el resto de Haití, necesitaban desesperadamente un arte que pudiera convencer. Necesitaban un arte que los convenciera de que no morirían de la misma forma que ellos. Necesitaban convencerse de

³ *Blan* significa blanco en creol haitiano.

que podían seguir hablando, de que era posible seguir narrando y legando historias. Así, como solía contar mi padre, con sábanas blancas como togas estos jóvenes trataron de montar la obra de Camus —silenciosa, silenciosamente— en muchas de sus casas, donde susurraban textos como este:

La ejecución alivia y libera. Es universal, fortificante y justa tanto en sus aplicaciones como en sus intenciones. Uno muere si es culpable. Uno es culpable porque es súbdito de Calígula. Es decir, todo el mundo es súbdito de Calígula. Por lo tanto, todo el mundo es culpable. De lo que se desprende que todo el mundo muere. Es una cuestión de tiempo y de paciencia.

Los montajes clandestinos de esta y otras obras, así como las lecturas secretas de textos literarios, se convirtieron en una leyenda tan poderosa que aún años después de la muerte de Papa Doc Duvalier, cada vez que había un asesinato político en Bel Air —el barrio en el que pasé los primeros doce años de mi vida—, algún joven aspirante a intelectual inevitablemente decía que era momento de montar una obra. Y debido a que el tío que me crió mientras mis padres estaban en Nueva York, durante dos tercios de los primeros doce años de mi vida, era pastor en Bel Air y tenía una iglesia y una escuela con algo de espacio disponible, de vez en cuando alguna de esas obras era leída y representada —silenciosa, silenciosamente— en el patio trasero de su iglesia.

Hubo muchas versiones de esta historia a lo largo del país: clubs de lectura y de teatro albergando en secreto obras literarias potencialmente subversivas, familias enterrando e incluso quemando sus bibliotecas, libros que podrían parecer inocentes pero que fácilmente podían traicionar a alguien. Novelas con títulos equivocados. Tratados con títulos e intenciones correctas. Secuencias de palabras que dichas, escritas o leídas podían causar la muerte de una persona. Algunas veces esas palabras habían sido escritas por autores haitianos como Marie Vieux-Chauvet y René Depestre, entre otros. Otras veces provenían de escritores extranjeros o *blan*, como Aimé Césaire, Frantz Fanon o Albert Camus, quienes eran intocables por no ser haitianos o por estar muertos hace mucho tiempo. El hecho de que los muertos estuvieran a

salvo del exilio —a diferencia, por ejemplo, de lo que le ocurrió al novelista inglés Graham Greene, quien fue expulsado de Haití después de escribir *Los comediantes*— hacía aún más atractivos a los escritores «clásicos». En contraste con lo que le ocurría a los ciudadanos haitianos, esos escritores no podían ser torturados o asesinados, ni corrían el riesgo de exponer a los miembros de su familia a la tortura y el asesinato. Y por más que Papa Doc lo intentara, no podía hacer desaparecer sus palabras. Sus máximas y frases seguirían regresando, profundamente sumergidas en memorias marcadas por las técnicas de recitación memorística que el sistema educativo haitiano enseñaba tan bien. Debido a que los escritores que aún vivían en Haití, que todavía no habían sido exiliados o asesinados, no podían pronunciar o imprimir sus propias palabras abiertamente, muchos de ellos se volcaron o retornaron a los griegos.

Frente a la prohibición de recoger un cuerpo ensangrentado de la calle, los escritores haitianos introducían a sus lectores al *Edipo rey* y la *Antígona* de Sófocles, reescritos en creol y ambientados en Haití por el dramaturgo Franck Fouché y el poeta Félix Morisseau-Leroy. Esta fue la opción por la que se decidieron estos escritores, construyendo un peligroso equilibrio entre el silencio y el arte.

¿Cómo se encuentran, unos a otros, los escritores y lectores que viven en circunstancias tan peligrosas? En condiciones en que tanto leer como escribir constituyen actos de desobediencia. El lector, nuestra Eva, conoce las consecuencias que puede tener comer esa manzana, pero pese a ello le da un atrevido mordisco.

¿De dónde saca el lector la valentía para dar ese mordisco, para abrir ese libro? ¿Después de un arresto, de una ejecución? Ciertamente lo puede encontrar en la fuerza del coro silencioso formado por otros lectores, pero también en el coraje del escritor que da un paso adelante, que tuvo la valentía de escribir o reescribir un texto.

Crear en peligro para gente que lee en peligro. Siempre pensé que eso era lo que significaba ser escritor. Escribir sabiendo que, sin importar cuán triviales parezcan tus palabras, algún día, en algún lugar, alguien podría arriesgar su vida para leerlas. Por mi historia, por el lugar de donde vengo —pasé los doce primeros años de mi vida bajo las dictaduras de Papa Doc primero y su hijo Jean Claude después—, siempre he

considerado que ese es el principio que une a todos los escritores. Esto es lo que, entre otras cosas, puede unir a Albert Camus y Sófocles con Toni Morrison, Alice Walker con Osip Mandelstam, y a Ralph Waldo Emerson con Ralph Waldo Ellison. En algún lugar, si no ahora, quizás en muchos años más, en un futuro que todavía no podemos imaginar, alguien podría arriesgar su vida para aprendernos. En algún lugar, si no ahora, quizás en muchos años más, podríamos incluso salvar la vida de alguien que nos convirtió en ciudadano honorario de su cultura.

Es por esto que cuando escribí *El quebrantador*, un libro sobre un *choukèt lawoze* —un torturador de la era de Duvalier— ambientado en la época posterior a las ejecuciones de Numa y Drouin, incluí un epígrafe de un poema de Osip Mandelstam, autor de la famosa frase: «Solo en Rusia se respeta a la poesía: por ella matan a la gente».

La cita que usé es esta:

Quizás este es el comienzo de la locura [...]

Perdóname por lo que te digo.

Léelo... en silencio, silenciosamente.

Existen muchas interpretaciones posibles de lo que significa crear en peligro y Camus, como Mandelstam, sugiere que se trata de crear rebelándose contra el silencio, de crear cuando tanto la creación como la recepción, la escritura y la lectura, son actividades peligrosas que desafían un mandato.

Hay una parte de mi historia que siempre he querido comprender mejor: los breves encuentros de mi familia con los placeres y peligros de la lectura. Tengo dificultades para hacerlo porque, aparte de mi primo Maxo, mucho mayor que yo, no he sabido de lectores fanáticos en mi familia, mucho menos de personas que pudieran arriesgar sus vidas por un libro. Quizás en una época en que podías ser baleado tan fácilmente, ser asesinado en público, no escribir o no leer eran mecanismos de sobrevivencia. Aun así, me siguen intrigando y fascinando los destellos de las historias de otros lectores. Hombres y mujeres jóvenes que veneraban a Eurípides y Voltaire, a George Sand y a Colette y al médico novelista haitiano Jacques Stephen Alexis, quien en abril de 1961, tres años antes de la ejecución de Numa y Drouin, fue emboscado y asesinado mientras trataba de regresar del exilio, según algunos para ayudar a derrocar a la dictadura de Duvalier.

Que yo sepa, nadie de mi familia vio la ejecución de Numa y Drouin en persona. Aun así, no podían evitar hablar de ello cada vez que surgía el tema, aunque fuera en forma muy general.

«Fue un periodo muy trágico», dice mi madre ahora.

«Fue algo que estremeció a toda una generación», decía mi tío pastor.

«Eran patriotas que murieron para que el resto de nosotros pueda vivir» es una frase que tomo prestada de mi padre. Él fue el primero que, desde su lecho de muerte a principios de 2005, me contó sobre los libros y las obras prohibidas. Recién cuando mencionó togas y césares y un autor cuyo nombre sonaba como *camion* pude dar con el *Calígula* de Camus, que era una opción entre muchas. Puede ser que me equivoque y que esté haciendo conexiones en las que solo yo creo.

El único libro que mis padres y mi tío han leído más de una vez es la Biblia. Me daba miedo que leyeran mis libros y se decepcionaran. Mis historias no están a la altura de lo que significa haber vivido bajo una dictadura la mayor parte de la vida adulta, haber visto desaparecer a los vecinos y no poder ni siquiera reconocerlo, estar obligado a actuar como si esos vecinos no hubieran existido. Leer, y quizás también escribir, no pueden ser comparados con lo que significa vivir en un lugar y una época en la que el asesinato de dos hombres muy jóvenes se convierte en un entretenimiento.

Mourir est beau, «morir es bello», declara el himno nacional haitiano. Pero la escritura nunca podría tener esa belleza. ¿O sí? Escribir no es como morir en, por y, quizás, con tu país.

Cuando ya era una figura pública, una «autora», y empecé a regresar a Haití —un lugar en el que la gente recurre a las genealogías para trazar sus fracasos y éxitos— a menudo me preguntaban si había escritores en mi familia. Si los hubo, yo no lo sé. Pero si hay algo que siempre me ha perseguido y obsesionado es tratar de escribir las cosas que siempre persiguieron y obsesionaron a los que estaban acá antes que yo.

Bel Air, ahora un barrio pobre y destruido por el terremoto, que mira desde lo alto el puerto de Puerto Príncipe, también era pobre durante mi infancia. Pese a ello, además de estudiantes ideologizados, nuestro barrio también tenía sus intelectuales. El brillante y generoso novelista, poeta, dramaturgo y pintor haitiano Frankétienne creció en Bel Air, lo mismo que

el más joven novelista y poeta Louis-Philippe Dalember, que después se fue a París y luego a Roma. También estaba ahí Edner Day, un *ma-coute* muy conocido que trató de cortejar a una de mis primas jóvenes, que trató de cortejar a las primas jóvenes de todo el mundo. La única razón por la que lo asociaban a la literatura era porque a veces se lo podía ver leyendo en su balcón. Pero también se decía que era un asesino, uno de los que podría haberle disparado a Numa y Drouin.

En «Crear en peligro», Camus escribe: «El arte no puede ser un monólogo. Estamos en alta mar. El artista, como cualquier otra persona, tiene que seguir remando, sin morirse si es posible». De varias maneras, Numa y Drouin compartieron el destino de muchos artistas haitianos, sobre todo el del médico novelista Jacques Stephen Alexis, quien escribía una prosa tan bella que la primera vez que leí su descripción de un pan recién horneado acerqué el libro a mi nariz para olerlo. Quizás no hay escritores en mi familia porque estaban muy ocupados tratando de encontrar pan. Quizás no hay escritores porque de niños mis familiares no tuvieron el permiso o la posibilidad de ir a una decrepita escuela rural. Quizás no hay escritores en mi familia porque fueron silenciados por los mandatos brutales de una dictadura, o de una seguidilla de desastres naturales. Quizás, tal como escribe Alice Walker sobre sus ancestros en su ensayo *In Search of Our Mothers' Gardens (En busca de los jardines de nuestras madres)*, mis antepasados biológicos, a diferencia de los literarios, fueron tan golpeados por el clima y el terror que quedaron paralizados. Es por todo esto que los que de alguna manera pudieron crear algo se convirtieron, para mí, en mártires y santos.

«En vez de ser percibidos como personas completas», escribió Walker, «sus cuerpos se convirtieron en santuarios: lo que se suponía que eran sus mentes terminaron siendo templos aptos para la veneración. Estos “santos” locos miraban fijamente el mundo, salvajemente, como lunáticos: o quizás como suicidas; y el Dios presente en sus miradas estaba tan mudo como una enorme piedra».

Por supuesto que puedo estar totalmente equivocada. Frankétienne de Bel Air, entre otros, de alguna manera logró conservar su humanidad y seguir con vida antes, durante y después de la dictadura de Duvalier, además de producir una

obra sólida e innovadora. La mayoría de los haitianos ha vivido balanceándose en la metáfora de alta mar, remando sin morir generación tras generación.

Esta herencia de resiliencia y supervivencia es la que inspiró a Jacques Stephen Alexis, Marcel Numa, Louis Drouin y a muchos otros a sacrificar sus vidas. Es probable que sus muertes se cuenten entre los acontecimientos chocantes que por fin llevaron a muchas otras personas, entre ellas a mis padres, a irse del país. Esa puede ser una de las razones por las que en la actualidad vivo en Estados Unidos y escribo en este idioma que no es mío. Puede que ese sea el motivo por el que soy una inmigrante y ojalá también una artista, una artista migrante haciendo su trabajo. Aunque es probable que no exista algo así como un artista migrante en esta época globalizada, en que Argelia y Haití y hasta las antiguas Grecia y Egipto están al alcance de una visita virtual. Incluso sin globalización, el escritor unido a su lector, ya sea en circunstancias terribles o felices, tarde o temprano se convierte en un ciudadano leal del país de sus lectores.

Mi amigo novelista haitiano Dany Laferrière, que era periodista en Haití durante el régimen de Duvalier y se vio obligado a irse a Canadá durante la dictadura, publicó una novela llamada *Je suis un écrivain japonais* (Yo soy un escritor japonés). En este libro, el autor ficcional que toma el lugar de Dany Laferrière explica su decisión de hablar de sí mismo como un escritor japonés. Coincide con el crítico literario francés Roland Barthes en que «la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino».

Me sorprende —escribe el Laferrière ficticio— ver cuánta atención se le da al origen de un escritor [...] Yo repatrié, sin pensarlo dos veces, a todos los escritores que leí de joven. Flaubert, Goethe, Whitman, Shakespeare, Lope de Vega, Cervantes, Kipling, Senghor, Césaire, Roumain, Amado, Diderot, todos ellos vivían en el mismo pueblo que yo. Si no era así, ¿qué estaban haciendo en mi habitación? Cuando años más tarde yo mismo me convertí en escritor y me preguntaban: «¿Eres un escritor haitiano, un escritor caribeño o un escritor francófono?», yo siempre respondía que asumía la nacionalidad de mi lector, lo que significa que cuando un lector japonés lee mis libros yo inmediatamente me convierto en un escritor japonés.

¿Existe algo así como un lector migrante?, se pregunta también Laferrière.

A veces yo también me pregunto si realmente puede existir una frontera en la unión íntima, solitaria y solidaria entre escritores y lectores. ¿Existe realmente una frontera entre el deseo de Antígona de enterrar a su hermano y la madre haitiana de 1964 que desesperadamente quiere recoger el cuerpo de su hijo muerto de la calle para darle un entierro digno, sabiendo que podría morir por hacerlo? Es por eso que quizás cuando los y las jóvenes haitianas leían *Calígula* después de las ejecuciones, Albert Camus se convirtió en un escritor haitiano. Cuando leían *Edipo rey* y *Antígona*, también Sófocles se volvió un escritor haitiano.

«Nosotros, cuando leemos», escribió Ralph Waldo Emerson en un ensayo sobre historia, «debemos convertirnos en griegos, romanos, turcos, en sacerdote y rey, en mártir y verdugo; debemos unir esas imágenes a alguna realidad de nuestra experiencia secreta; de otro modo no aprenderemos nada bien».

El nómada o el migrante que aprende bien algo debe siempre tomar en cuenta el viaje y el movimiento, del mismo modo que el que está de luto inevitablemente debe reflexionar sobre la muerte. Así lo hace también el artista que proviene de una cultura en la que se celebra la vida —una vida feliz, jubilosa y resiliente— a la vez que se evita la muerte. François Duvalier modeló su personaje y su vestimenta —traje y sombrero negro, voz nasal y anteojos— siguiendo al Barón Samedi, el espíritu vudú guardián de los cementerios. Debe haber sabido entonces que en Haití la gente nunca muere de verdad. Después de todo, este es un país en el que se dice que los héroes quemados en la hoguera se convierten en un millón de mariposas, en que se les advierte a los viudos y las viudas que se pongan el pijama al revés y usen ropa interior roja para que en las noches sus esposas y esposos muertos no se acerquen a sus camas. Y en el que a veces se les dice a las madres que se pongan sostenes rojos para evitar que sus bebés muertos regresen a tomar leche de sus pechos. Al igual que los antiguos egipcios, nosotros los haitianos, si no nos lo impide un desastre catastrófico, lanzamos hechizos para enviar a nuestros muertos al otro mundo, al mismo tiempo que los mantenemos cerca, en elaborados mausoleos construidos en nuestros

patios. En un país distinto, en el frío, sin mariposas, ropa interior roja ni mausoleos, el artista migrante, o el migrante artista, inevitablemente reflexiona sobre las muertes que lo trajeron aquí, y sobre las muertes que lo mantienen aquí, las muertes por hambre, por ejecución y por devastación catastrófica en casa, las muertes por pena paralizante en el exilio, y las otras, las pequeñas muertes cotidianas que ocurren entremedio.

El artista migrante reflexiona sobre la muerte como en el Macondo de García Márquez, al principio de *Cien años de soledad*:

«Todavía no tenemos un muerto», dice el coronel de Márquez. «Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra». La respuesta de la esposa del coronel fue la misma que podrían dar los padres, protectores o seguidores de un artista migrante: «Si es necesario que yo muera para que se queden aquí, me muero».

El artista migrante —y tomo acá prestadas las palabras de Toni Morrison en su discurso de recepción del Nobel— sabe lo que es «vivir en la periferia de pueblos que no soportan» nuestra compañía, en villorrios que necesitan nuestro trabajo, pero quieren expulsar a nuestros hijos de sus colegios, en ciudades que quieren a nuestros enfermos fuera de sus hospitales, en metrópolis que esperan que nuestros viejos, después de una vida de trabajo extenuante, empaquen y se vayan a morir a otra parte.

Si es necesario que yo muera para que se queden aquí, me muero, dice la esposa del coronel. Como ella, el artista migrante debe calcular en carne y hueso el precio del sueño americano. Todo esto mientras vive con los miedos «normales» de cualquier otro artista. ¿Sé lo suficiente de mi país de origen? ¿Sabré alguna vez lo suficiente sobre el lugar en el que estoy? Incluso si alguien ha muerto para que yo me pueda quedar, ¿podré pertenecer alguna vez de verdad?

Albert Camus escribió en alguna oportunidad que el trabajo creativo de una persona no es sino una lenta travesía para redescubrir, a través de los desvíos del arte, esas dos o tres imágenes en cuya presencia su corazón se abrió por primera vez. En estos ensayos más bien sencillos he intentado explorar, a lo largo de los años, mis dos o tres imágenes. En cada uno de estos textos, sin embargo, hay varias ciudades, un país, dos repúblicas independientes en el mismo hemisferio,

pero obviamente con destinos y metas distintas en el mundo.

El o la artista migrante comparte con todos los otros artistas el deseo de interpretar y quizás de rehacer su propio mundo. Así, aunque al crear no estemos corriendo los mismos riesgos que nuestros antecesores —aunque no nos expongamos a la tortura, a una golpiza o una ejecución, aunque el exilio no nos amenace con silenciarnos para siempre—, mientras trabajamos sigue habiendo lugares con cuerpos tirados en las calles. En algún lugar hay gente enterrada bajo los escombros. Se cavan fosas comunes. En alguna parte los sobrevivientes viven en ciudades de carpas improvisadas y en campamentos de refugiados, protegiendo sus cabezas de la lluvia, cerrando sus ojos, tapándose los oídos para no escuchar los ruidos de los helicópteros de «ayuda» militar. Aun así, muchos están leyendo, y escribiendo, en silencio, silenciosamente.

A las 4:53 p.m. del 12 de enero de 2010, mientras yo estaba trabajando, el suelo en Haití tembló y mató a más de doscientas mil personas en un terremoto grado siete. Incluso antes de la primera réplica, recibí llamadas de personas que me preguntaban: «Edwidge, ¿qué vas a hacer? ¿Cuándo vas a regresar? ¿Podrías venir a la televisión o a la radio y contarnos cómo te sientes? ¿Podrías escribir mil quinientas palabras o menos para nosotros?».

Puede ser por eso que el o la artista migrante necesita sentir que está creando en peligro incluso si no está garabateando las paredes de la prisión o contando los días hasta su cita funesta con un verdugo. O con un huracán. O con un terremoto.

Dudar de uno mismo es probablemente una de las etapas de la aclimatación a una nueva cultura. Es algo esencial para la mayor parte de los artistas. Los artistas migrantes dudamos mucho, sintiendo que por nosotros se ha sacrificado tanto, se han aplazado tantos sueños. Podría haber sido más sencillo, más seguro, haber seguido profesiones más útiles, como medicina, derecho o ingeniería, tal como querían nuestros padres. Cuando nuestros mundos se desmoronan literalmente, nos decimos que nuestros mayores tenían razón con respecto a nuestras carreras pasivas de observadores distantes.

¿Quiénes creemos que somos?

Creemos que somos gente que podría no haber existido en absoluto. Personas que incluso

antes de nacer podrían haber perdido a su padre o a su madre, asesinados por un gobierno o por la naturaleza. Algunos de nosotros pensamos que somos accidentes de la alfabetización.

Yo lo creo.

Creemos que somos personas que podrían no haber ido nunca al colegio, que podrían no haber aprendido a leer y escribir. Creemos que somos los hijos de personas que han vivido en las sombras durante demasiado tiempo. A veces incluso creemos que somos como los antiguos egipcios, cuyos dioses de la muerte les exigían documentos que probaran su valor y aceptación antes de dejarlos entrar en el otro mundo. ¿Podríamos ser también un poco como los antiguos egipcios en relación a sus artistas y su arte, a los textos de las pirámides y las tumbas, a las pinturas de los féretros y los creadores de jeroglíficos?

Una de las muchas maneras en que se podía describir a un escultor en el antiguo Egipto era refiriéndose a él como «el que mantiene vivas las cosas». Antes de que se hicieran dibujos y se grabaran amuletos para las antiguas tumbas egipcias, los hombres y mujeres ricos se hacían enterrar con sus esclavos para que los acompañaran en la otra vida. Los artistas que inventaron esos otros tipos de arte memorial, el arte que podía reemplazar los cuerpos muertos, pueden haber querido salvar vidas. Frente a la destrucción externa e interna, seguimos tratando de crear en peligro como lo hacían ellos, como si cada pieza de arte fuera un sustituto de una vida, de un alma, de un futuro. Como deben haber sospechado los antiguos escultores egipcios, y como sin duda creyeron Marcel Numa y Louis Drouin, no tenemos otra alternativa.



Howe

Poesía de la sustracción.

Presentación
de Enrique Winter.

Susan Howe fue pintora y luego actriz, facetas que desarrolla en más de veinte libros de poemas sonoros y archivos históricos, usando igualmente palabras sueltas y verso libre como frases tarjadas, espejeadas, invertidas o recortadas en collages de fotos. Podemos contemplar sus poemas como un cuadro por la disposición en la página o un monólogo teatral por sus titubeantes argumentos, también dejarnos llevar por la música de sus sílabas repitiendo sonidos que más se parecen entre sí a medida que se alejan de lo representado. A la poesía que ella ensancha y de la cual se fuga gracias a estas y otras

perspectivas, llegó tarde y «por accidente», como le gusta aclarar.

Ya era autora de siete libros, sin embargo, cuando en 1982, a los cuarenta y cinco años, publicó *Pythagorean Silence* (traducido recientemente en Chile como *Silencio pitagórico* para Ediciones Overol). La hablante del primero de ellos, *Hinge Picture* (1974), viene desde la prehistoria integrando mitos y la del conjunto *The Liberties* (1980) reduce al escritor Jonathan Swift a una especie de espectro de su propia musa, Esther Johnson. La historia y los roles de género entendidos como fuentes de mentiras y de opresión son

motivos recurrentes en el resto de su obra, como ella expresa con la claridad de un programa político: «escribo para fugarme del Consentimiento perfecto y primitivo. Quisiera levantar tiernamente del lado oscuro de la historia las voces anónimas, despreciadas, inarticuladas». Aunque también viene a hablar por las bocas muertas de «hilanderas y solteronas», se aleja del objetivo nerudiano porque no busca canalizarlas en su propia voz, sino exponerlas por sí mismas, en la imposible unión de los restos. Los testimonios de las víctimas develan así los engaños de las palabras sin necesidad de intervenirlas con juicios condescendientes. En la ficción de las memorias que construyen la historia, las protagonistas pasan a ser las palabras y la trama son los flujos inconscientes en los cuales Howe se baña una y otra vez.

Su poesía se sirve de la sus-tracción, porque al borrar los conectores y la posible continuidad de sus ideas, amplía lo que cada lector entiende según sus propias experiencias y conocimientos. Es como si sus poemas hubieran recibido bombas aéreas y leyéramos solo las esquirlas entre los espacios vacíos. Esta fragmentación inunda también sus relatos y ensayos, algunos de ellos ineludibles como *My Emily Dickinson* (1985) que junto con su prefacio para *The Gorgeous Nothings* (2012) cambió para siempre la lectura crítica de la fundadora de la poesía estadounidense. Hoy celebramos la publicación de *Mi Emily Dickinson* en Chile, traducido por Ana Rosa González Matute

y editado por Bisturí 10 que, con razón, en su página web lo anuncia como “uno de los ensayos más bellos y complejos que una poeta le haya dedicado al trabajo de otra poeta”. Detengámonos un poco en el objeto de estudio entonces: la poesía de Emily Dickinson. Inédita en vida, salvo por doce poemas reproducidos de forma anónima y probablemente sin su autorización, quebró moldes que le valieron ser considerada por quienes los defendían como una colegiala algo idiota, intelectualmente ciega, parcialmente sorda y más que nada muda al arte de la poesía hasta bien entrado el siglo XX.

Habrá sido por el miedo a reacciones similares, sumadas a nuestros propios conservadurismos, que el traslado de su obra al castellano descartó durante el último siglo el que es quizás el mayor aporte de Emily Dickinson a la poesía universal: la tensión entre la aparente cancioncilla y la densidad de pensamiento, entre lo que oculta y lo que revela. Se ofreció su poesía como la de una mujer romántica y encerrada, loca y dolorosa, blanqueada en un verso que remitía menos al original de lo que lo explicaba. Y en tiempos de pandemia, es la faceta de su encierro la que la hace recobrar importancia mediática, lamentablemente. Quienes la hemos traducido en los últimos treinta años nos hemos sujetado, por el contrario, a la poética que relevan los ensayos de Susan Howe, anclados en su contexto intelectual, privilegio asignado casi exclusivamente a los hombres. De más está decir

que ellos mismos habían decidido los límites gramaticales con los cuales Emily Dickinson rompió gracias a un zumbido que es molesto para quien no se adentra en él e hipnótico, hasta gozoso, para quien sí lo hace en poemas y cartas autoconscientes, abundantes en referencias literarias y una búsqueda de verdades donde mezcla la intuición poética con la observación de campo y diversas ramas de la filosofía, la geología y la biología, por nombrar algunas.

Acierta Howe al hablar de “su” Emily Dickinson, porque con pocos autores sucede a tal grado que cada uno tenga el suyo, por más que la decimonónica se escabulla en su ya clásico “¿Soy nadie! ¿Quién eres tú?”. Dickinson altera la apariencia de las cosas y construye el artificio del poema contemporáneo. Declara que «La Naturaleza es una Casa Embrujada — pero el Arte — una Casa que intenta ser Embrujada». Su poesía abandona cierta transparencia inicial en la cual representaba la realidad, como los demás escritores y escritoras del periodo, hacia otra que va acumulando materiales en tensión, como sucede con las frases subordinadas en la prosa o las divagaciones en el habla, generando polisemias y una comunicación supuestamente trunca que es la que da sentido al diálogo: «Una palabra está muerta, cuando se la pronuncia, dicen algunos — / Yo digo que a vivir recién empieza / ese día». Esta clase de comunicación a través de la eliminación de las palabras en vez de producirlas y de los anacolutos o inconsecuencias en la construcción del

discurso, hallan en la poesía de la misma Howe, un siglo después, resultados contrarios a los de los poetas experimentales de su propia generación. Donde los demás demuestran los sonidos y dobleces de las palabras por vía de usarlas exhaustivamente, ella opta por esconderlas. También se diferencia de los así llamados poetas del lenguaje por anclar sus voces en el pasado, como muestran con elocuencia los fragmentos del ensayo que nos compartirá hoy.

En versiones de Verónica Zondek y Rodrigo Olavarría, los cotraductores de Dickinson en Chile, Bisturí 10 y Alquimia publicaron recientemente a la igualmente innovadora Gertrude Stein, cuya vida está en las antípodas de la de Dickinson, de acuerdo a Susan Howe y es allí donde empieza finalmente este libro, que más que un ensayo viene siendo momento de describirlo como lo que es, “un tejido de citas que convocan distintas aristas de aproximación a la escritura de Dickinson: influencias literarias, biografía, poemas, cartas, contexto histórico y el frágil contacto entre el exterior y la intimidad”. Las editoras Julieta Marchant y Emiliana Pereira agregan que este volumen “está pensando también cómo ensayar lecturas, qué cruces son posibles para leer la singularidad de la obra de una mujer que rebasa su tiempo y los lugares desde los cuales se ha leído lo femenino”. La clave está en ese cómo, en la manera en que la poeta argumenta merodeando con afecto y suspicacia el objeto de estudio

sin reducirlo a categorías, más bien mostrando lo que estaba oculto en un ejercicio afín al de escribir poemas. No rehúye por eso la lectura académica ni menos sus limitaciones: donde Hélène Cixous propone un plan para aquello que la escritura de mujeres *hará*, a Howe le preocupa que se convierta rápidamente en lo que *deba* hacer, algo de extrema actualidad en el debate sostenido durante agosto y septiembre en *Palabra Pública* y *El Desconcierto* dentro del mundillo literario chileno. Todo plan y contexto delimitan, y desde ellos, Howe entra de una vez en materia al relacionar los versos de Dickinson no con su estado marital o anímico sino con la tradición literaria. Las conexiones entre identidad y memoria y el desarrollo de la conciencia intelectual de la autora estudiada fluyen con espontaneidad gozosa hacia la segunda parte, en que presenta un análisis del poema 754, aquel que empieza en “My Life had stood — a Loaded Gun —” o “Mi Vida era — un Fusil Cargado —”. Howe llama arqueología a su esclarecimiento de las referencias rumbo a la arquitectura del sentido que bosqueja desde un poema de Browning y varios momentos de Shakespeare, Brontë y Keats, entre otros. El poema individual pasa a formar parte del poema colectivo de la lengua, y el ensayo un siglo después también, desafiando incluso la manera en que creemos entender lo que leemos.

Cierro entonces este breve abre bocas porque, como ustedes, vine a escuchar a Susan Howe, y lo hago con sus

poemas. Ella opta a veces por difuminar sus unidades, confundiendo los finales de unos con los comienzos de otros como si se trataran de días y noches en la misma batalla. Nada termina de decirse allí donde el carácter de «conversadora» define lo femenino y va en mayúsculas tras la mordaza. Ante la muerte de un hijo, por ejemplo, el llanto de la madre «silencia // vocabularios // completos // de nombres // para las // cosas». Aunque escalofriantes, son pocas las imágenes y en su mayoría las repite en la naturaleza, alzando nuevos arquetipos que cambian de sentido cada vez que los usa. Denuncia así la ambigüedad de conceptos que creíamos claros y nos hace dudar de nuestras certezas hasta parecemos peligrosamente autoritarias. En otras ocasiones, el dolor quiebra la sintaxis, pero no sus palabras de amor, sueños y luz, como si solo pudiera sobrevivirnos el lugar común del sentimiento y urgiera recuperarlo con nuevas sutilezas e ironías frente a quienes nos lo robaron. Howe muestra las falacias lógicas que cometemos según cómo ordenamos las palabras y la manera en que estas sirven a determinadas hegemonías. Redondea las frases como piedras en el agua que las empuja y cada poema puede ser una poética, «veladas alegorías / profundamente veladas», con mayúsculas a su arbitrio como las de Dickinson. Al cabo, ambas autoras atentan contra la linealidad de la lectura que reduce la percepción del mundo, cuya perspectiva histórica, tan visitada por Howe, en cambio,

permite entender mejor la explotación y las constricciones del presente. Nuestras costumbres y nuestra identidad son consecuencia de la función normalizadora de quienes las predicán y, algo más inocentes, de quienes las practican. Howe solo les quita el velo con palabras desacopladas y deseos vitales, o les pone otro, metafísico y fantasmal.

Por último sus poemas, y es el caso también del ensayo sobre Dickinson, decantan en bloques de palabras sueltas, desarmando la legibilidad que pudimos percibir en un comienzo. Se trata de un viaje en el cual «las palabras son las únicas pistas que tenemos», dice ella, y nos pueden fallar como a los inmigrantes. Cada una de ellas lleva el germen de polisemias como las nombradas para Dickinson y que Howe cultiva con aliteraciones y asociaciones libres. Hila motivos, cose y descose, rellena lo que antes le faltó y nos regala las hebras sueltas. Viene a liberarnos del “estrés del sentido” operando, sobre todo, en las demás dimensiones materiales de la palabra, las que parecían no comunicar tan claramente, las de la poesía a lo largo de los siglos. Son esas dimensiones las que descubre en Dickinson y las trae tan al frente que ya no podemos esquivarlas. Bienvenida, Susan Howe. Otro amigo que también había leído el libro me explicó, semanas después del encuentro con Avilés en la cafetería (o más bien, el encuentro de Avilés con sus lectores), las razones de por qué su segundo libro se había transformado en una bomba. Y

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

Antes de leer a Marco me había encontrado con la palabra cholo en dos momentos: tenía un vecino al que le decían Cholo (y durante varios años pensé que ese era su nombre real) y cuando leí *Historia de Mayta*, de Mario Vargas Llosa. En esa novela hace un retrato social de los estudiantes del colegio salesiano, uno que no era de blanquitos, sino más bien compuesto por:

«chicos de estratos pobres de la clase media [...]. Había entre nosotros más cholos que blancos, mulatos, zambitos, chinos, niséis, sacalaguas y

montones de indios. Pero aunque muchos salesianos tenían la piel cobriza, los pómulos salientes, la nariz chata y el pelo trinche, el único de nombre indio que yo recuerde era Mayta. Por lo demás, no había en él más sangre india que en cualquiera de nosotros y su piel paliducha verdosa, sus cabellos ensortijados y sus facciones eran los del peruano más común: el mestizo.»

Sin embargo, hoy mi memoria asocia la expresión «cholo» a Marco Avilés. Pienso que vincular a escritores con conceptos puede ser de utilidad para armar cartografías. Entonces, cuando se me viene a la cabeza el nombre de Marco pienso en «cholo», pero también aparecen palabras como «Maine», «serrano», «inmigrante», «piel blanca», «chola blanca», «vicuña» y un sinnúmero de palabras de uso popular que forman parte de sus crónicas y ensayos, como «cojudo», «cholo de mierda», «huevón», «malnacido», «negro de miércoles». Estas últimas forman parte de los registros orales que dan forma —y vida— a sus ensayos y crónicas, las que dan cuenta del sentido de la realidad, y es que Avilés, a diferencia de buena parte de los escritores latinoamericanos, se interesa no solo por las historias de los inmigrantes o de los mestizos: también registra esas expresiones, que son muchas veces el arma con el cual se hiere. En la introducción de *De dónde venimos los cholos* Avilés recuerda la historia de su compañero Cochachi, un joven que vivió el infierno durante

la secundaria. *Pachamanca de mierda*, le decían. Esa escena me hizo recordar un pasaje del relato Instituto Nacional de Alejandro Zambra: cuando el profesor le dice *punga* a un estudiante, por ir al colegio con calcetines blancos. Un insulto que queda marcado para siempre, como una cicatriz.

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

Su historia de vida me recuerda a veces, la de Gabriel Lisboa, el protagonista de *Contarlo todo*, la estupenda novela de Jeremías Gamboa. Es, en resumidas cuentas, la historia de muchos mestizos que por mucho tiempo no quisieron ser confundidos con los indios que aún no saben pronunciar

de forma adecuada las palabras en castellano. Es más, en su último libro, Avilés parte con el significado que le atribuye la RAE a la palabra *cholo*: *Mestizo de sangre europea e indígena. Dicho de un indio: que adopta los usos occidentales.*

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

«Cholo es un insulto», afirma Avilés, «una herramienta para segregar», a pesar de que algunos, como el mismo Vargas Llosa en su conversación en Princeton con Ruben Gallo quieren matizar el trasfondo despectivo de una expresión como tal. En esa conversación, el premio Nobel de literatura afirma que el significado de esa palabra depende mucho de quien la diga, a quien se la diga y de la entonación con la que se dice. En parte tiene razón, pero quienes más la utilizan, sabemos gracias a las historias recogidas por Avilés, no la utilizan con cariñosa entonación. La sacan afuera con rabia, la misma rabia de Cochachi y de todos los hombres y mujeres que han sido insultados y ninguneados por el solo hecho de ser indios. La misma situación es aplicable a Chile y su incontenible racismo contra peruanos y bolivianos. Hoy nos resultan lejanas esas historias de discriminación que ocurrieron a fines de los noventa. En mi casa celebraban por esa época a unos humoristas callejeros, los *Atletas de la risa*, que hacían humor con la desgracia

de los peruanos que buscaban aquí un mejor futuro.

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

Mientras escribía esta presentación me acordé de un vecino, que vivía al final de mi calle, en La Pintana. Le decíamos Cholo. Se llamaba Arturo Pinochet. Le tenía miedo porque cogoteaba por las noches y a veces se metía a robar a las casas. Fumaba pasta base en la esquina y ese era el motivo por el cual pedía monedas a la gente de la población. Tendría 17 o 18 años. A diferencia de sus hermanos, todos rubios, él era moreno, de allí su apodo. Un día, cuando entraba a mi casa, quiso quitarme la bicicleta. Yo tendría 9 o 10 años. De lo que sí me acuerdo es que me puse a llorar y que mi mamá escuchó esos gritos. Salió desesperada con un uslero y golpeó al

cholo hasta dejarlo malherido en el suelo. Luego llamó a los carabineros. Estos también lo golpearon. Uno de los policías me dijo que para que el cholo no volviera a hacer lo que hizo, también le debía golpear. No alcancé a hacerlo, porque entonces apareció mi papá y cuando vio todo lo que pasaba, después de algunos charchazos, metió a patadas al cholo en la camioneta Toyota de la policía, al Z, como les decíamos entonces. El cholo volvió esa noche a la calle y de vez en cuando me gritaba cosas o me tiraba piedras. Meses después, un vecino que tenía un bazar en su casa le disparó en la cabeza cuando lo quiso asaltar. El cholo estuvo en estado vegetal algunos meses y después murió.

Textos selectos de My Emily Dickinson Susan Howe

Emerson dijo que el erudito estadounidense «debía ser un inventor que leyera bien... Quien trajera a casa la riqueza de las Indias, a la vez tendría que impulsar la riqueza de las Indias». Emily Dickinson se encontraba del otro lado del océano de George Eliot y Elizabeth Barrett Browning; vivía aislada, inventaba, ELLA, y norteamericana. En el siglo XIX, aislamiento se escribía de la misma manera en Inglaterra y en los Estados Unidos, pero ahí terminaban las semejanzas. Poe, Melville y Dickinson bien conocían la falsedad oculta en las comparaciones. Después siguieron Stevens y Olson: lo ilimitado de cuanto da al oeste. Es un tema ancestral de niños, lanzado a la memoria desconocida.

Cuatro Árboles —en Tierra solitaria—
Sin Diseño
Ni Orden, ni Acción Aparente—
Preservan—

El Sol —los toca una Mañana—
El Viento—
Sin Vecino —más cercano—
Que Dios—

La Tierra les abre —Espacio—
Ellos —Él— la Atención del Caminante—
Casualmente de Sombra o Ardilla—
O Niño—

Extractos publicados en "Mi Emily Dickinson", Susan Howe, Editorial Bisturí, Santiago 2020. Traducción Enrique Winter. Estos fragmentos, en este orden y con los cortes aquí reproducidos, corresponden a la selección hecha por la autora a modo de conferencia para la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño.

Cuál su Hazaña en la Naturaleza General—
Qué Plan
Desconocido—
Retrasan —o adelantan— por separado
(742)

Este es el *proceso* de ver el Vacío sin diseño ni plan, privado de vecindad en un invierno en blanco o en un fulgor de verano. Este es el páramo desolado. La naturaleza no es la madre que tranquiliza, sino la aniquilación que acecha.

Emily Dickinson tomó los pedazos de la educación privada femenina «más alta» —la cual resentían cada vez más muchas de las mujeres brillantes de su época—, los mezcló con lecturas externas, voraces, «poco femeninas», y utilizó esa combinación. Construyó una nueva forma poética a partir de su sentido fracturado al hallarse eternamente en el límite de lo intelectual, donde las confiadas voces masculinas hacían zumbir un discurso fascinante e inaccesible, yendo hacia atrás en la historia hasta llegar a la anagogía aborigen. Al extraer de un territorio ajeno los pedazos de la geometría, la geología, la alquimia, la filosofía, la política, la biografía, la biología, la mitología y la filología, esta mujer «refugiada» inventó con audacia una nueva gramática basada en la humildad y la duda. DUDAR viene del latín y significa pegar. Tartamudear. Mantenerse en duda, tener dificultad para hablar. «Él puede detenerse pero él no debe dudar» —Ruskin. La duda giraba en torno a todos, los rodeaba en ese período confiado de agresiva expansión industrial y de brutal edificación del Imperio. Duda y Separación. La Guerra Civil había dividido en dos a los Estados Unidos. Él podía detenerse, Ella dudar. La separación sexual, racial y geográfica se encuentran en el fondo de la Definición. La dicotomía trágica y eterna —si nuestro interés se cifra en la Realidad más profunda, ¿será el mundo de la imaginación el mismo para hombres y mujeres? ¿Qué voz se moverá hacia nosotros cuando dudamos y guardamos silencio?—.

El Espíritu es el Oído Consciente
En realidad Oímos
Al explorar —lo audible—
Lo admisible —Aquí—

Para otros Servicios —como el Sonido—
 Cuelga un Oído más pequeño
 Fuera del Castillo —que Contiene—
 El otro —solo— Oye—

(733)

Al centro de la Indiferencia siento mi propia libertad... la Libertad para vacilar. La comprensión de lo posible tensándose para surgir. Podría y podría... iluminación mística de analogías... suposición humana instintiva donde cualquier palabra podría significar su contrario. Tendencia oculta de opuestos para atraer y combinar. *Nuestra duda*, cantaba un alma bautizada de fuego.

En muchos sitios inenarrables
 Sentimos un Gozo—
 Inenarrable también, mas sincero como la
 Naturaleza,
 O Deidad—

Llega sin consternación—
 Lo mismo —se disuelve—
 Pero deja una suntuosa Destitución—
 Sin Nombre—

Profanarlo no podemos —por una búsqueda—
 No tiene hogar—
 Ni nosotros que habiéndolo inhalado—
 Seguimos merodeando.

(1382)

En este páramo destrozado del Génesis, se violentan las terminaciones nerviosas. Sensibilidad desnuda en la periferia extrema. La narrativa se expande, se contrae, se disuelve. Se está más cerca de saber menos antes del resumen del cisma posterior. Ninguna jerarquía, ninguna noción de polaridad. La percepción de un objeto significa soltarlo o perderlo. Las indagaciones derivan en fracaso, no hay victoria ni falso cuestor. Una respuesta desata otra y la ficción es verdadera. Confiar en la ausencia, la alegoría, el misterio: el ocaso, no el alba, es la Belleza. No hay títulos ni poemas numerados. Eso forzaría el orden. No hay rótulos en los paquetes donde cosió los poemas. Ninguna huella de impresión. Ningún editor externo / «bandido». Suprimió la puntuación convencional para no añadir la «costura *soigné*» y reducir así la autoridad arbitraria. Los guiones liberaron de interrupciones el interior de la estructura de cada poema. Silenció la duda

ante la respiración y el aliento. Dominio empírico de la revolución y revaloración donde las palabras peligran, se disuelven... solo se asegura la Mutabilidad.

No vi Camino —cosidos Los Cielos—
 Sentí cerrarse las Columnas—
 La Tierra revirtió sus Hemisferios—
 Toqué el Universo—

Y de nuevo se deslizó —y yo sola—
 Una Mácula en el Globo—
 Salí de Circunferencia—
 Más allá de la Campana Inclinada—

(378)

Su conciencia intelectual

Jamás deberá menospreciarse. Una lágrima es una cosa intelectual. Dickinson ignoró el peor consejo de los amigos que no comprendieron la intensidad de su impulso hacia la sencillez, cuidando lo mejor, entresacando de sus propias lecturas. Su talento era sintético; utilizó a otros escritores, ató los confusos hilos del Ser de donde fuera y siempre que pudiera utilizarlos. Su habilidad para convertir la paja en oro fue crucial. La soledad fertilizó su capacidad natural para asimilar. La recolectora omnívora también fue capaz de rechazar. Supo encontrar la afirmación en la renuncia y en ser (ella misma). Al margen de la autoridad, excéntrica, inimitable.

(...)

Al forzar, abreviar, incorporar, rellenar, sustraer, resolver, interrogar, reescribir, extrajo un texto del texto. Noveno poema en el fascículo 34.

Mi Vida ha sido —un Fusil Cargado—
 En los Rincones —hasta un Día
 En que el Dueño pasó —identificado—
 Y Me llevó consigo—

Y ahora Merodeamos los Bosques Soberanos—
 Y ahora Cazamos Liebre—
 Y cada vez que hablo por Él—
 Las Montañas enseguida responden—

Y así sonrió una luz cordial
 Sobre el resplandor del Valle—
 Como si un rostro Vesubiano
 Dejara entrar al placer—

Y por la Noche —luego de un buen Día—
Vigilo la Cabeza de Mi Maestro—
Es mejor que haber compartido
La Profunda Almohada —del Pato Eider—

Soy enemigo mortal —de su enemigo—
Nadie se atreve una segunda vez—
Cuando les clavo mi Amarilla Mirada—
O mi enfático Pulgar —

Si bien llegara a vivir —más que Él—
Él deberá vivir —más que yo—
Pues solo tengo el poder de matar,
Sin —el poder de morir—
(754, *alrededor* de 1863)

El poema no tiene título. Thomas H. Johnson se basó en su caligrafía y calculó que Emily debió haberlo escrito en 1863. En la reciente edición facsímil de Ralph Franklin, que tiene un total de cuarenta fascículos —tal como Dickinson los arregló y amarró—, este fue tomado del número treinta y cuatro, y es el noveno de una serie de dieciocho. El que «Mi vida ha sido —un Fusil Cargado—» se encuentre justo a la mitad podría deberse al azar o a la elección. Consta de seis estrofas de cuatro versos rimados libremente. El fraseo no tiene complicaciones ya que fue escrito en el estilo llano de la tradición literaria puritana. Cada palabra es engañosamente simple y sencilla de definir. Pero es una definición más para ver que percibir, más para escuchar que comprender, es tan solo la sombra del significado. Al igual que cualquier poema en búsqueda de lo sagrado, este se mantiene al margen del amparo de una solución específica. «Mi Vida ha sido —un Fusil Cargado—», escrito en tiempos de la Guerra Civil por una mujer con escasa educación formal en filosofía, delinea cuidadosamente y rechaza todos los aspectos de la «Voluntad de Poder» casi veinte años antes de la rebelión metafísica de Friedrich Nietzsche. El rigor intelectual de Emily Dickinson le permitió que prácticamente nada escapara a su escrutinio.

Cuando Emily Dickinson escribió «Mi Vida ha sido —un Fusil Cargado—», unos once años antes y al principio de sus treinta años, no se había casado, estaba confinada virtualmente a su hogar, tal vez debido a un severo caso de agorafobia, cuando vivía con sus padres y una hermana soltera en la ciudad universitaria de

Amherst. Había estado escribiendo cientos de poemas aceleradamente, en una oscuridad total. La Guerra Civil avanzaba. Tiempo después de su primer intento por leer ante el público, envió una carta que incluía algunos de sus poemas al escritor y abolicionista Thomas Wentworth Higginson. En esos momentos debió debatirse entre el conocimiento de su extraordinaria habilidad, la contradicción de la iluminación de la Gracia visionaria y el simple deseo humano por obtener reconocimiento mundial.

¹⁹ For, what with my whole world-wide wandering, / What with my search drawn out thro' years, my hope / Dwindled into a ghost not fit to cope / With that obstreperous joy success would bring,— / I hardly tried now to rebuke the spring / My heart made, finding failure in its scope»
(«Childe Roland», 4).

· 99

Tomé el Poder en mi Mano
Y me lancé contra el Mundo—
No tanto como David—
Mas fui yo —doblemente intrépida—
Apunté mi Piedra —mas fui Yo
La única en caer—
¿Sería Goliat —demasiado grande— O sería yo
—demasiado pequeña?

(540)

Antes de ser ejecutado por dirigir el ataque en Harper's Ferry, John Brown entregó una última nota a uno de sus carceleros:

Charlestown, Va., 2 de diciembre de 1859
Yo, John Brown, tengo la certeza de que los crímenes de esta tierra culpable jamás serán purgados sino con sangre. Me hice falsas ilusiones, ahora pienso que en vano, a fin de que esto se lograra sin derramamiento de sangre.
(*The Life and Letters of John Brown*, p. 620)

Esa mañana, a las once, Brown fue escoltado de la cárcel para luego subirlo al vagón que lo conduciría al cadalso. Una multitud se reunió bajo el sol a observar un asesinato humano. Vio a dos mil soldados, la caballería y el cañón.

Por encima de la multitud miró las montañas distantes de Blue Ridge. «Es un hermoso país», dijo. «Nunca antes había puesto los ojos en ellas, es decir, en esa dirección».

100 ·

«Mi Vida ha sido —un Fusil Cargado—» fue escrito durante la Guerra Civil. Emily Dickinson, a quien con frecuencia se le acusa de evadir los asuntos políticos en su obra, ciertamente no lo hizo aquí. Bien sabía que el conflicto norteamericano original entre idealismo y extremismo se representaba de nuevo. John Brown, otro fanático puritano que invocaba a Jehová, emprendió la lucha del Señor, a la manera de la Biblia. Los liberadores y los rectos estaban, para variar, incendiando, robando y destruyendo. «No consideren como guía a las legislaturas ni a la iglesia ni a los cuerpos incorporados sin alma, sino a los inspirados y espirituales», había escrito Thoreau en «The Last Days of John Brown». Esta Guerra Civil desató algo en su propia naturaleza dividida. Ahora, al igual que Edwards, su ascendiente intelectual, Dickinson exploraba los vínculos entre servicio y servilismo, sin las ataduras de costumbre.

El poder es una necesidad vital del poderoso. Deberán protegerse unos a otros al precio que sea y contra el enemigo. El Maestro logra que el trabajador le tema gracias a su propio temor. La familia y la posición de la mujer dentro de esta, la esclavitud, el destino del pato, son imagen de un orden mundial. El poder del Estado nos corrompe a todos. La Guerra Fría. Un Fusil es materia inerte. Las armas no se disparan a sí mismas. Mary, la hija de diez años de Mary Rowlandson, primero fue «arrancada de su puerta por un indio que acechaba, y luego vendida por un fusil». Deerslayer/Hawkeye, el héroe de Cooper, exclama: «¡Ahora, Judith, veremos si Killdeer no es también Killeagle!».

Cuando amo algo, lo deseo e intento adquirirlo. Abstractar lo particular de lo universal es la entrada a lo demoníaco. él (el Dios puritano) es un reino de misterio y siempre será incognoscible, autoritario, impredecible. Entre la voluntad revelada y la voluntad secreta, el Amor se rompe en dos.

* * *

Las palabras de una Poeta como el sol contra el vidrio pueden devolverle a ella misma el falso significado, la definición artificial, que mancha la verdadera luz con un reflejo bufonesco. El final de un poema, como el final de una vida, libera al lenguaje para que fluya hacia la soberanía de la abdicación.

Suave como masacre de Soles Asesinada por los Sables del Ocaso
(1127)

La poesía es el gran estímulo de la vida. La poesía nos lleva más allá de la posesión del ser hasta la transfiguración más allá del género. La poesía es la redención del pesimismo. La poesía es la afirmación en la negación, la munición en la mirada amarilla de un fusil que una peregrina alegórica disparará directo al silencio del marco de la Noche. Childe Roland, en el momento de hundirse con el sol como Faetón en una bola de fuego, ve que su precursor visionario lo mira con curiosidad rodeándolo mientras espera

A Edward (Ned) Dickinson
Febo «Tomaré las Riendas».
mediados de mayo 1880
Faetón.



Montoya

El sonido del fin.

Presentación
de Patricio Jara.

Tres pintores protestantes del siglo XVI enfrentados a los pasajes más oscuros de la conquista de América. Tres artistas convencidos de que su trabajo jamás estará completo si no refleja las tensiones sociales del momento. Y esas tensiones, desde luego, son religiosas.

Jacques Le Moyne, Francois Dubois y Théodore de Bry. De ellos se hace cargo el colombiano Pablo Montoya (1963) para articular *Tríptico de la infamia*, volumen compuesto por dos novelas breves interconectadas y un texto a medio camino entre la crónica y el diario de investigación que da cuenta de los tres años que le tomó el proyecto.

El libro, con el que en 2015 obtuvo el Premio Rómulo Gallegos y el José María Arguedas, que entrega Casa de las Américas, apunta hacia la pintura (cuando no al grabado y al dibujo) como instrumento de resistencia política y cultural. Y si es cierto que no hay arte inocente, la narrativa de Montoya supera el argumento de los propios relatos para desafiar al lector con preguntas sobre la moral artística cruzada con el concepto de belleza allí donde todo se viene abajo.

“La estética no existe en el vacío”, dijo Eric Hobsbawm y por lo mismo presentar a *Tríptico de la infamia* como un libro compuesto sólo por relatos

históricos es un poco injusto. Sería alinearlos a un género sospechoso, especialmente cuando, por lo general, hoy su función es más bien decorativa o efec-tista. Porque si algo hay detrás de las grandes recreaciones de época, tanto en la narrativa como en la pintura, es decir lo que no se sabe, o lo que se ha olvidado, con la misma fuerza y decisión de quienes vienen a contar la noticia con la urgen-cia de la primera vez.

“Jacques aseguraría quizás que cada obra establece su propio ideal y lenguaje y que su coherencia y su continuidad en el tiempo son lo que la hace perdurable”, dice uno de los personajes de la novela, a propósito de que en el arte no hay progreso cronológico. “Cómo me gustaría preguntarle qué sentencia le suscitaría aquello de que es más atinado pintar, desde la perspectiva de este tiempo, un infierno urbano y no un paraíso bucólico; no un campo verde y propicio a la aventura, sino el corazón de una ciudad convertida en trampa mortal”.

¿Hasta qué punto una obra de arte debe hacerse cargo de su época? ¿Qué podría representar hoy un cuadro sobre la desolación de las ciudades en pandemia? ¿Es posible retratar a un animal invisible al ojo humano?

Preguntas para un autor que no desatiende al pasado como fuente de respuestas a las zonas grises del presente en cuarentena, donde a diferencia de siglos anteriores, hoy sabemos demasiado de todo lo que pasa y sin embargo aquello nos sirve de tan poco: tal como los ejércitos

de esqueletos de Bruegel en *El triunfo de la muerte*, vimos venir la epidemia, vimos venir el descalabro, el azote, y no fuimos más capaces que sentarnos a esperar a esa criatura, a esa esfera maligna, coronada con una serie de trompetas que son, nos han dicho, nos han mostrado los microscopios, bastante más que las Siete Trompetas del Apocalipsis.

Pablo Montoya estudió música y filosofía, y lo que hay en medio de aquellos continentes, no sólo es agua, también es sonido, un elemento muy presente en su obra, en especial en *Terceto* (2016), un libro en que se hace cargo de tres temas que lo apasionan: la música, la pintura y el viaje desde personajes históricos. Pero no son biografías, no son perfiles. Más bien son polaroids, retazos, fragmentos, encuentros al pasar, acaso tan breves pero inevitables como quien pasa a llevar a otro con el hombro en un lugar concurrido.

“La música es un copo de nieve que cae desde un árbol deshojado. Y las bocas soplan para que esa pureza no caiga a la tierra. Y se vuelva entre nosotros limo y luego putrefacción y después nada”, escribe en un breve texto llamado “Franz Grunberg”, el organista austriaco autor de la música del villancico “Noche de paz”. Y esa musicalidad, que resplandece en el silencio de una noche bajo la nieve, luego crece y se desborda en “Brahms”, otro texto del volumen:

“El ciclo de las devastaciones se ha instalado en la Tierra. El cielo es difuso y tiene el matiz de la desesperanza. Los ríos

crecen. Las lluvias arrecian. Las epidemias no dan tregua. Hay fulguraciones en el horizonte. Acaso sean una señal de término o de advenimiento”.

El arte nunca trae respuestas. Cuando las trae, hace trampa. Eso Pablo Montoya lo sabe muy bien. Como también que volver al pasado, por más terrible que sea, siempre es un buen remanso para enfrentar lo que se nos viene, para mantenernos de pie en el lugar frágil donde estamos, dispuestos a escuchar la fanfarria final, el sonido con que termina todo.

Literatura y pestes: a propósito del coronavirus

Pablo Montoya

1

Como les sucede a quienes relatan los cuentos de *El Decamerón*, he estado aislado en las afueras de una ciudad. A unos pasos de mi casa, situada en lo alto de una loma de Envigado, se puede ver la extensión de Medellín y los municipios limítrofes. El panorama del valle de Aburrá, a pesar de su majestuosidad urbana, en estos meses de encierro, varias veces me ha suscitado congoja. Y, como muchos, imaginé que con la llegada del coronavirus habría miles de muertos y que, junto a la contaminación ambiental, la ciudad terminaría convirtiéndose en un preocupante paradigma de la calamidad social.

Pero a diferencia de los nobles de Boccaccio, que van a un castillo en las cercanías de Florencia para olvidar las tribulaciones de la peste negra y entretenerse al calor de sus cuentos, yo he estado de cara ante una nueva pandemia con perfiles aciagos. Durante semanas fui incapaz de abstraerme de la estela de miedo, inseguridad e impotencia que se desbordaba por todas partes. Y a pesar de que un aislamiento así, para un escritor, es sinónimo de una pausa benéfica y de tiempo de reflexión, ha sido inevitable sentirme en medio de una especie de pesadilla planetaria como nunca antes se había vivido. Ahora –y parodio al narrador de *La peste*, de Camus– podemos decir sin vacilaciones que el coronavirus es el asunto de todos. Lo cual significa que

tendremos que luchar contra él porque todos, de algún modo u otro, lo tendremos.

Y, sin embargo, no es el único. Otros asuntos ya nos tenían en vilo, acrecentaban nuestra angustia y nos hacían suponer que estábamos *ad portas* de una tremenda mutación social: la crisis climática con el deshielo de los polos y la próxima extinción de una parte de la flora y la fauna; la polución atmosférica y sus miles de víctimas; la extensión de las multinacionales mineras y la ganadería y su impacto siniestro en la naturaleza; la voracidad de un neoliberalismo que, como un ser que agoniza, convulsiona aquí y allá; la condición miserable de millones de personas y el confort vergonzoso de unos pocos. Pero ha llegado el covid-19 y es como si sintiéramos, con claridad insoslayable, que hemos traspasado un límite.

2

Las otras pestes –desde la que narra Tucídides en la Atenas antigua, pasando por la que describe Daniel Defoe en la Londres del siglo XVII, hasta la que cuenta Albert Camus en la Orán de mediados del siglo XX– les daban tiempo a las noticias para su difusión. Estas, a pesar de los estragos provocados por la epidemia, llegaban al cabo de los meses a oídos de quienes todavía no estaban enfermos. La circulación de los hombres de una región a otra no era el vértigo incesante de los desplazamientos actuales. En el pasado, poblaciones enteras ni se enteraban de aquellas tragedias masivas. Los nativos de lo que después sería América jamás supieron de las penurias que generaron las pestes asiáticas y europeas en la Antigüedad y el Medioevo. Aunque habrían de vivirlas en carne propia, entre el espanto y la impotencia, durante la conquista española. Por siglos el tiempo se percibió lentamente y no tenía a la mano un sistema de comunicaciones tan sofisticado como el que poseemos ahora. Por tal razón, el coronavirus, muy acorde con la hiperactividad define al hombre contemporáneo, ha arribado para no darnos respiro. Su aparato publicitario es tan portentoso como inquietante. Son aceleradas y espectaculares las maneras en que los medios muestran su propagación. Cada día amanecemos y anohecemos viendo cómo las cifras, en mapas virtuales, crecen escandalosamente. Nunca antes estuvimos tan pendientes del número de muertos diarios por el sida, la diabetes, los distintos cánceres, las neumonías

y los infartos cardíacos. En este sentido, jamás tantas personas han opinado y predicho, analizado y anatemizado, juzgado e interpretado en torno a una enfermedad como la producida por el coronavirus. Pero basta compararla con la mortandad de otras epidemias, en particular con la peste negra y la gripa española, que han sido las más devastadoras, para concluir que hay una exageración anómala con lo que nos está pasando y que hemos sido manipulados tanto por las autoridades políticas como por las sanitarias y que las consecuencias de esta manipulación han sido terribles.

Al llevar tantos meses asediados por los efectos de la pandemia, podemos decir sin equivocarnos que hemos padecido otro flagelo llamado “infodemia” y sus efectos también han sido devastadores. Pero ¿cómo amilantar el efecto de las redes sociales? En ocasiones he pensado que una buena manera de capotear esta pandemia es mitigar la proliferación de los medios y más bien recogerse en el silencio para intentar comprender mejor este caos que ha caído sobre nuestras vidas. ¿Pero comportarse así no sería negar lo que, de otro modo, podría ayudarnos como colectividad? ¿No son los medios de comunicación y las redes sociales las que contribuyen a garantizar datos salubres esenciales sobre este fenómeno? ¿No son ellas las que, con sus contornos recreativos y culturales, evitan que caigamos de bruces en la total desesperanza? En todo caso, así el coronavirus tenga a su favor una difusión glamorosa, es evidente que el ser humano se ha dado cuenta, a través de su impacto, una vez más de su fragilidad. De pronto, se nos ha revelado que aquella grandeza humana a la que nos ha tenido acostumbrado la mentalidad capitalista desde los tiempos del Renacimiento, y que ha tomado visos de prepotencia insoportable con los nacionalismos extremos y el neoliberalismo, es poca cosa frente al poder de la naturaleza.

Ahora que esta nueva peste ha iniciado su travesía de infortunios, se podría afirmar que lo que estamos sintiendo es muy parecido a lo que sintieron quienes tuvieron que enfrentar el tífus, la influenza, la viruela, la sífilis y el cólera. En el dominio de los instintos básicos es poco lo que hemos cambiado. Seguimos siendo esa breve y débil criatura, hecha de sueño y materia, y tan bien considerada por Marco Aurelio en sus *Meditaciones*, a la que muchas enfermedades han sometido con facilidad. Y pese a que los avances

de la salud y la ciencia, que tanto orgullo suscitan en los hombres de hogaño, el coronavirus en pocos meses ha desbaratado las seguridades que creíamos tener como especie, fragilizando los sistemas de salud creados por nuestras sociedades modernas.

3

Las muertes provocadas por las epidemias han tenido una particularidad. Vemos las cantidades, siempre impresionantes, pero no sabemos muy bien quiénes han sido esas víctimas. Salvo uno que otro muerto distinguido, sobre los demás cae el manto de un frío anonimato. Hoy estamos sobre informados con respecto al coronavirus y las acciones preventivas que se deben tomar, pero el rostro de la muerte colectiva nos sigue pareciendo inasible. Tal anonimato se ha acrecentado todavía más cuando hemos visto que, por las medidas sanitarias de los países más golpeados (Estados Unidos, Brasil, India, México, Reino Unido), a estos muertos sin nombre se les deja en las calles, o se les acumula en grandes contenedores, o se les entierra o se les crema de inmediato, y les es negada la dosis de duelo que merecería cualquier persona.

El paisaje de las muertes masivas, narradas por la literatura, es siempre desgarrador. A las calles y santuarios de Atenas, repletos de muertos, que relata Tucídides, siguen las hogueras levantadas en las playas del Mar Interno para quemar los cadáveres descritos por Lucrecio; continúan las carretas atestadas de cuerpos narradas por Manzoni, que salen del lazareto de Milán hacia el cementerio; después vienen las atiborradas fosas comunes de las parroquias de Londres, contadas por Defoe, y a las que los infectados más desesperados se arrojan para morir de una vez por todas y no contaminar a nadie más; hasta llegar a los ataúdes de hoy, puestos en fila en amplios recintos de Bérgamo, Madrid y París, o a las bolsas negras con los cadáveres de los hospitales de Nueva York a la espera de una inhumación solitaria. Pero ¿quiénes eran ellos? ¿Cuál fue su procedencia? ¿Cuáles sus profesiones y ocupaciones? A todos los cubre un anonimato desconsolador. Lo que sabemos, en cambio, es que durante las grandes pestes del pasado la parca no respetó jerarquía social alguna. Como lo canta François Villon en su poema “El testamento”, pobres y ricos, sabios y locos, curas y laicos, nobles y villanos, feos y guapos, todos terminan siendo pasto de la muerte.

Aunque no sucumbamos ante esta candidez generalizadora. Pensemos, más bien, que las muertes que ocurren en semejantes coyunturas acacen en una suerte de tinglado económico donde las personas de menos recursos, malnutridas y con servicios médicos deplorables, son las más aporreadas. Luego de un rápido escrutinio en las estadísticas, comprendemos que un gran porcentaje de las víctimas del coronavirus han sido ancianos desprotegidos por los sistemas de salud estatales de Europa, o afroamericanos e inmigrantes hispanos de bajos recursos en Estados Unidos, o los sectores populares de las grandes ciudades latinoamericanas. Lo cual nos permite concluir que el nuevo virus, como los demás, posee su guadaña de raza, género y clase. No es menester entonces de un gran sentido del vaticinio para considerar que con el coronavirus pasará, dentro del marco económico actual, lo que sucedió con las pestes del ayer: los ricos se volverán más ricos, los pobres serán todavía más pobres, el autoritarismo militar aumentará y la brecha de la desigualdad social se ampliará.

Los pobres del mundo morirán con mayor facilidad ante el coronavirus. Se elevarán, como siempre ha ocurrido, plegarias y discursos para salvaguardar su recordación. Y algunos evocaremos al cronista del *Diario del año de la peste* frente a los pobres. Porque lo que nos dice serviría para entender lo que los de ahora, en medio de la incertidumbre de cada día, hacen frente a las medidas tomadas por el coronavirus. En realidad, fueron los pobres, en la epidemia que azotó a Londres, los más temerarios, los más valientes y los más exacerbados. Y no sabemos muy bien si Defoe los enaltece o los compadece cuando dice: “Cumplían con sus obligaciones poseídos de una especie de brutal coraje; pues así es como tengo que llamarlo, ya que buscaban todo lo que pudiera darles trabajo, aunque fuese el más peligroso, como lo era cuidar de los enfermos, vigilar las casas cerradas por infección, trasladar a las personas apestadas al lazareto y, lo que era todavía peor, transportar a los muertos hasta sus sepulturas”.

4

Este nuevo virus es dueño de una gran especificidad. Cuando termine su ciclo, o pierda su potencia letal, se le recordará con algo de perplejidad admirada. Jamás, en la historia de las epidemias, se había presentado una política de

prevención de las proporciones que ha generado el covid-19. Unos se refieren a esta profilaxis como una de las mayores formas de la paranoia colectiva. Otros ven, tras bambalinas, la puesta en escena de un nuevo control de los Estados nación y sus aparatos coercitivos. Otros, acaso los más ilusos, aquellos descendientes de Leibniz que creen vivir en el mejor de los mundos posibles, consideran que estamos frente a un formidable respaldo humano capaz de enfrentar la crisis. Lo que es innegable es que este bicho ha logrado paralizar una buena parte del planeta y reducir al máximo su ritmo acelerado. Las guerras, con sus mecanismos crueles, no pudieron lograrlo; tampoco el cambio climático y su rastro de huracanes, sequías e incendios, ni mucho menos las manifestaciones del descontento popular contra este capitalismo bochornoso que nos gobierna. Nada de esto funcionó. Y esta maquinilla ribonucleica —que ha demostrado con holgura, así como los demás virus y bacterias, lo que significa la humanización capitalista de la naturaleza que tanto criticó Marx consiguió en cuestión de unas pocas semanas lo que la voluntad política no pudo.

Muchos tienen razones suficientes para despotricar en su nombre. Los desposeídos que viven del rebusque cotidiano y para quienes todo aislamiento es infausto. Los familiares y seres próximos de los que sufren la exclusión que provoca toda peste. Los trabajadores de la salud que cuidan a los enfermos, bajo grandes riesgos, sin dar abasto y con una dosis de ecuanimidad sorprendente. Los forjadores de las economías porque sus ganancias se han resquebrajado y serán conducidos a la quiebra. Pero otros no dudan en agradecerle al coronavirus. Porque, debido a su presencia, la Tierra se ha podido limpiar, por unos días, de la contaminación ambiental. Porque animales y plantas han podido respirar mejor en sus dominios. Porque los gases de efecto invernadero se han mitigado. Que un microorganismo de estos haya detenido a los aviones, a los automóviles, a los barcos y a los trenes del mundo, y que haya parado en seco a las empresas del turismo y derrumbado como un castillo de naipes el consumismo demencial que nos ha movido en las últimas décadas, y que, además, haya permitido el cese de una buena parte de los conflictos bélicos internacionales, es como para sentarse frente a su figurilla volátil con emblema monárquico y darle nuestras más sentidas felicitaciones.

5

El prólogo que Boccaccio le hace a *El Decamerón* inicia así: “Hay que compadecer a los afligidos: es una ley de la humanidad”. Tal precepto forma parte de la compasión cristiana medieval a la cual perteneció el escritor italiano. Aunque es perfectamente atribuible a otras épocas, a otras religiones, a otras nacionalidades. Y, en principio, es la divisa que ha movido al mundo frente al coronavirus. Una acción de apoyo por parte de las instituciones médicas, tanto estatales como privadas, hacia los que sufren y habrán de sufrir los efectos de la pandemia. En esta perspectiva, podríamos pensar, como concluye el narrador de *La peste* de Camus, que en medio de los flagelos hay siempre más cosas que admirar que despreciar. Empero, ¿cómo olvidar que se trata de una reacción tardía? El neoliberalismo, frente a la salud, ha sido avaro, por no decir inhumano. Y esto se ha visto en los países europeos, en Estados Unidos y en gran parte de América Latina, donde se ha dejado al garete a la mayor parte de los ciudadanos enfermos, haciéndonos entender que, para esas políticas financieras, la salud humana y todo lo que la rodea son meras mercancías. Por ello, si es que debe celebrarse esta reacción en cadena de los Estados y los empresarios ante una tragedia mal avisada, habría que hacerlo sin perder jamás el juicio.

Lo que quisiera señalar, en todo caso, es que la divisa de *El Decamerón* de Boccaccio se enlaza con lo que Camus propone en *La peste*. Ante el avance del mal de bubas, y como una forma de ejercer la compasión por los sufrientes, surgen en Orán unos comités sanitarios conformados por médicos y civiles. Frente al absurdo existencialista de una enfermedad que aísla a una ciudad del mundo y mata hasta a los más inocentes, Camus propone no la vigilancia y el control estatal, sino la acción solidaria de los ciudadanos. De hecho, en la novela se registra con cierta minucia lo que hacen quienes integran estos comités. Como si se nos dijera que, por encima de los Estados que toman medidas más o menos totalitarias para garantizar la salud de todos, lo que le interesa a un escritor como Camus es mostrar más bien la capacidad de resistencia y lucha de individuos capaces de construir lazos comunitarios en medio de la desolación provocada por la enfermedad y la agresividad de las medidas autoritarias.

En realidad, Camus fue un intelectual ateo y miraba con desconfianza eso que los cristianos

llaman “compasión”. Él prefería hablar de “solidaridad”, que es un término más laico. Creía que la justicia humana era perfectible y, en este sentido, sus reflexiones sobre esta perversa y manipuladora abstracción humana, a pesar de sus valientes críticas a la pena de muerte, son bastante idealistas. Camus, asimismo, sospechaba de las inclinaciones tiránicas de los Estados fascistas que proliferaron durante su existencia. Por ello, si viera a qué niveles de vigilancia hemos llegado y hasta dónde los controles estatales, unidos a la empresa privada y a las evoluciones de la inteligencia artificial, podrían llegar bajo los efectos de las pandemias venideras, aquel gran defensor de la libertad humana tendría suficientes motivos para alarmarse.

Porque es alarmante que, bajo el argumento de la compasión o la solidaridad hacia los otros, y para que no ocasionemos contagio, se nos impongan este tipo de aislamiento. Se nos ha prohibido vernos con los amigos y los familiares. Se nos ha prescrito no darnos la mano, no abrazarnos, no besarnos. Incluso no han faltado los consejos del benemérito onanismo porque la cópula en estos momentos es como un exabrupto. Cuando intento mensurar las medidas que han frenado nuestra afectuosa espontaneidad, recuerdo la última parte de *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann. Aschenbach, un prestigioso escritor que está de vacaciones en una Venecia diezmada por el cólera, decide quedarse en esa ciudad. Pasa por encima cualquier cuidado y consejo, y transgrede la norma. Sometido a un postrero deseo sexual, persigue, febril y soñador, la figura de un adolescente del cual está enamorado. Y es que esta contravención por el deseo ha sido una de las reacciones vitales más conmovedoras ante el completo desaliento que dejan las epidemias. No en vano, una de las escenas impactantes que nos ha llegado de los tiempos de la peste negra, es la de aquellos coitos que se realizaban en los cementerios de Europa. El camposanto de Aviñón, por ejemplo, se convirtió en zona de tolerancia. Y era usual observar a las mujeres ofreciéndose en las tumbas a los fornicadores ansiosos. Por ello mismo, ¿por qué asombrarnos de que haya fiestas para contrarrestar, desde el baile, los abrazos, el licor y otras sustancias estimuladoras, la amenaza de la enfermedad y la impotencia que provoca como corolario?

Ahora bien, frente a lo que fue nuestro encastillamiento de casi seis meses en Colombia,

los medios no pararon de alabar la munificencia del Estado y las empresas privadas, y lo ejemplar que nos estábamos comportando ante el coronavirus. Hasta dónde puede llegar la manipulación masiva es algo que nos ha enseñado con claridad este virus y la forma en que las autoridades políticas y médicas lo han enfrentado. Y es que a pesar de que el virus es real y no es invención de nadie, es legítimo sospechar que abusaron de nuestras libertades, que extremaron sus medidas represivas en medio de una inexperiencia notoria en cuestiones de salud pública. No nos desalojaron, además, de nuestros pensamientos el fantasma de que un nuevo orden social se está fraguando. Y que este habrá de fundarse en un control militar asfixiante de los ciudadanos. Y ahí está China, imperio que tal vez tome las riendas de la geopolítica mundial después de esta crisis, y termine imponiendo sus formas de vigilancia pública. Tal control, no es exagerado suponerlo, podría alcanzar dimensiones distópicas, como las que describen Aldous Huxley en *Un mundo feliz* o George Orwell en *1984*. Recuérdese que en esta última novela hay un Gran Hermano que vigila a una sociedad. En ella los lazos familiares han desaparecido y la fraternidad es una engaños turbia. Allí prima el sometimiento, y el amor que se da entre sus habitantes carece del placer subversivo. Tanto es el control que impera en la Londres de Orwell, que el futuro solo es concebible como una bota militar que aplasta el rostro humano.

6

“¡Quédate en casa y así cuidarás a los demás!”. Esta ha sido, entre otras, la consigna en tiempos de coronavirus. Una consigna fraguada con dos incómodos imperativos, pero dulcificada con el calor del hogar y una alteridad a la cual podríamos salvar. Esta circunstancia, la de estar aislados en nuestras casas y no poder atravesar fronteras (cuando lo más apasionante de toda vida es franquearlas una y otra vez), origina algo que Camus describe con agudeza. Se trata del padecimiento de un tipo de exilio interior, a puerta cerrada, que corre el riesgo de sumirnos en un vacío recordatorio. En *La peste* se explica que este exilio ocasiona una mortificación profunda: vivir con una memoria que no sirve para nada. ¿Qué significaría esto en nuestra condición actual? Por un lado, que evocamos continuamente un pasado con el gusto de la lamentación. Pero,

por otro, que podríamos olvidarnos de los verdaderos males que nos agobian.

¿Seremos capaces de superar esta pandemia, inmunizarnos frente a ella, y volver sobre los graves problemas que tiene un país como Colombia? La gran desigualdad social que nos impide prosperar como comunidad; los derechos humanos violados sistemáticamente; las necesarias y entendibles manifestaciones de protesta social aplastadas con violencia por el militarismo institucional; las mujeres maltratadas por un orden social dominado por patriarcas brutos; niños desnutridos, ancianos olvidados, jóvenes dueños de un futuro de opresión y servilismo; los bosques y las selvas vejados por los emporios mineros; las ciudades contaminadas por la codicia desmesurada de sus empresarios; la eliminación sistemática de líderes sociales; los responsables de grandes crímenes todavía sin castigo; la corrupción, el paramilitarismo, el narcotráfico como pilares de una democracia enferma. Es una verdad de a puño entonces que el panorama que se nos viene encima, terminadas las largas y apabullantes cuarentenas, es muchísimo más complejo que bandear el coronavirus, ya que nuestros problemas en Colombia integran eso que podríamos denominar una “endemia nacional”. Esa endemia que grita a grandes voces que el país urge de cambios profundos y no de reformas nimias para que podamos avanzar, en la ilusión del tiempo, de una forma más humana y civilizada. Porque, más que ese tipo de exilio que abate en el encierro, y que Camus desglosa magníficamente en *La peste*, a Colombia le ha de corresponder enfrentar obstáculos más arduos.

7

Pero volvamos a las cifras. Toda epidemia se sustenta en ellas. Si no tiene millones de muertos, la memoria humana la pasa de largo con algo de desdén. Quienes han descrito los efectos de las pestes en la literatura hablan, por lo general, de millones de víctimas. En *La peste* de Camus se hace un comentario a propósito de las cifras pasadas que nos sitúa muy bien frente al nuevo coronavirus. Las aproximadamente treinta pestes que ha habido en la historia de la humanidad han dejado cerca de cien millones de muertos. El número sobrecoge a quienes vivimos en medio de la seguridad brindada por la civilización moderna. Cien millones de personas cubiertas

por ese silencioso anonimato que, finalmente, deja el transcurrir del tiempo terrestre. Y el narrador de Camus hace una anotación que matiza más el desconsuelo que rodea a esa cantidad de seres humanos: “Cien millones de muertos sembrados a lo largo de la historia no son más que un humo en la imaginación”.

¿Y qué serían los miles de víctimas del coronavirus comparadas con esa humareda sin nombre que nos han dejado las pestes? Y me pregunto una vez más, ¿por qué esta nueva epidemia del siglo XXI, con tan pocos muertos si los comparamos con los que han ocasionado las grandes guerras de los siglos pasados, ha tenido el poder de amedrentarnos y ha lanzado a las naciones a exigir un confinamiento de estas proporciones? ¿Será que nos estamos volviendo sensibles a las aniquilaciones masivas y creemos que moriremos como hormigas indefensas si no nos cuidamos? Pero ¿qué hacemos con la gran desconfianza que nos rodea por todos lados? ¿No habrá detrás de esas medidas maniobras que le están dando paso a un nuevo orden mundial de ribetes fascistas? Como respuesta a estos interrogantes, nadie por supuesto ha guardado silencio, porque el silencio pareciera en estos días no pertenecerle a nadie. Al contrario, la batahola de voces, el ruido y la algarabía ha brotado desde todos los flancos. Y entre el optimismo de unos y el pesimismo de otros, el abanico de opiniones ha sido sencillamente desquiciante. ¿Qué leer y cómo leer todo lo que se escribe sobre el coronavirus? ¿A quién creer y de quién dudar? ¿Les creemos a los médicos y a los científicos? ¿A los jefes religiosos y a los mandatarios civiles? ¿A los empresarios y a los intelectuales? En esta falta de liderazgo sensato e inteligente que nos ha caracterizado y en la que los gobernantes de los países más desarrollados han resultado ser caricaturas grotescas del poder político, ¿quién, en definitiva, dice la verdad? ¿El que toca la sombra o el que roza la luz?

Algunos suponen, intentemos un balance provisorio, que después de esta pandemia todo cambiará y no seremos los mismos. Aspecto que favorecería a la humanidad con una actitud renovadora frente a lo que se avecina. Otros piensan que lo que está pasando es una coyuntura única que nos llevará a sociedades más equitativas y menos destructivas con nuestro prójimo y con la naturaleza. Hay quienes creen que la Madre Tierra o el Creador Supremo nos están dando una segunda oportunidad para que

rectifiquemos lo torcido que ha sido nuestro destino desde que el tiempo dorado de los antiguos finiquitó. Otros más están firmándole al capitalismo un merecidísimo certificado de defunción. Si cayó, consideran, la gran utopía del comunismo porque fue una ignominia disfrazada de justicia social e igualdad proletaria, ¿por qué no habrá de morir esta vergüenza consumista maquillada de democracia, progreso, avance tecnológico y libre comercio? Lo cual desembarcaría, como si la historia de esta pandemia y de la humanidad debieran tener un final feliz, en el establecimiento de un nuevo ámbito donde el socialismo, el humanismo y la ecología fuesen sus grandes pilares. A pesar de que es la crisis misma quien diseña tales análisis, no es difícil concluir que los esculpe un cierto optimismo. Porque es válido suponer también que estamos ante el fortalecimiento de un nuevo capitalismo más agresivo que, ignorando las consecuencias del cambio climático y apoyado en la inteligencia artificial y las nuevas tecnologías de vigilancia militar, terminará controlándonos.

8

En los momentos culminantes de las pestes, valga la pena recordarlo, se carece de algo fundamental para los seres humanos: de porvenir. La gente se siente, de pronto, abandonada por sus dioses y descrece de cualquier filantropía. Es entonces cuando se presentan la degradación de nuestros hábitos. Tucídides cuenta cómo la peste de Atenas acarrió un gran desorden y cómo en los habitantes no actuaba ninguna ley divina ni humana. Desesperadas porque afuera de Atenas estaba la guerra acosándolos y adentro de la ciudad la peste los exterminaba, las personas se dedicaron a saquear el patrimonio de los muertos. Alessandro Manzoni, al final de *Los novios*, describe con detalle otras aberraciones. No solo habla de la irresponsabilidad de las autoridades políticas y religiosas que, al no creer que había peste, permitieron eventos masivos y no ordenaron los cierres respectivos de pueblos y ciudades, propiciando así la escalada del contagio; sino que también se refiere a los untadores, personajes que embadurnaban las iglesias, las casas y los edificios públicos de Milán y la región lombarda. Lo hacían con un veneno compuesto “de sapos, serpientes, babas y materia deapestados”. Y Defoe explica cómo en la peste londinense los sepultureros, los cargadores de muertos y las

enfermeras desvestían a los cadáveres para quedarse con sus atuendos y demás pertenencias, y así comerciar con ellos. Ya Camus revelaba que lo adverso de las pestes no es que acaban con los cuerpos, sino que desnudan las almas, dejando ver un espectáculo que no suele ser benigno.

En vez de buscar la protección y la calma, algo en la condición humana se enloquece con las epidemias. Durante la peste negra, los flagelantes, que creían que la enfermedad era un castigo divino y no podían saber que el desaseo y las pulgas la ocasionaban, iban de aldea en aldea mostrando su remordimiento y, al mismo tiempo, propagando la enfermedad. Defoe pormenoriza casos en los que las gentes infectadas salían a las calles y abrazaban a los sanos; o ingresaban a las casas por ventanas y patios traseros y se dedicaban, con miradas delirantes, a contagiar a los residentes. De allí que las autoridades se vieran obligadas a implantar confinamientos plagados de vigilancias y castigos severos. Michel Foucault, en *Vigilar y castigar*, explica cómo a finales del siglo XVIII se tomaron en Francia medidas para enfrentar las epidemias que comprendían el toque de queda y condenas a muerte a quien incumpliera las órdenes. Ahora, con el coronavirus en Colombia, nos han obligado, no con amenazas de muerte aunque sí con multas, a quedarnos en casa para evitar que los contagios aumenten. Las autoridades, durante meses, nos llenaron de miedo y nos encerraron. Provocaron un desbarajuste económico ingente. Agudizaron la pobreza. Se ampararon en las instituciones militares para que las órdenes se respetaran. Y mientras tanto, el temido pico del coronavirus no llegaba. Y cuando llegó, exhaustos ante la crisis provocada con tanta torpeza, lanzaron a la población a la calle con igual torpeza. Y cómo pasar por alto que, en medio de este larguísimo confinamiento, se dieron en cascada otras manifestaciones de la mezquindad humana. Empresas que, en vez de unirse con las instituciones estatales para así ayudar a los más afligidos, hicieron despidos masivos de sus trabajadores, o propusieron reducciones de los salarios. Bancos que aprovecharon cualquier transacción en sus cuentas para cobrar impuestos. Grandes terratenientes que se beneficiaron de las ayudas dadas por el gobierno y les quitaron el dinero a los pequeños y medianos propietarios. Especuladores que brotaron como una plaga más y vendieron a precios altos los productos que sus compinches

hacían que escasearan. Y la criminalidad, en todas sus expresiones (el robo, el asesinato, la extorsión, las violaciones, las masacres), se disparó desproporcionadamente.

Pero así se hayan dado estos excesos, tratemos de no caer en consideraciones apocalípticas. El coronavirus, afirmémoslo una vez más, no ha tenido hasta el momento, el poder arrasador de otras pestes que tanto han estremecido la imaginación de los artistas. Basta mirar los infiernos del Bosco, de Brueghel el Viejo, de Goya, de Otto Dix. Basta leer los infiernos de la literatura, desde el que aparece en la *Divina Comedia*, de Dante, o en *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, o en *Viaje al fin de la noche*, de Louis Ferdinand Céline, para entender que el infierno no está al otro lado de la muerte, sino que palpita holgadamente en la tierra y que son los hombres quienes lo han modelado.

9

Pareciera, por último, que estos no son tiempos de rebelión. Hasta el inconformismo y la disidencia han sido controlados a través de estas catastróficas cuarentenas planetarias. Se nos ha prohibido juntarnos y reunirnos porque así, pregonaron los exponentes de la ciencia y el Estado, podríamos salvarnos. E intentaron convencernos de que los otros, es decir nosotros, son y somos el peligro. Como si no supiéramos que es a partir justamente de la solidaridad humana y las acciones comunitarias que las epidemias han sido superadas. He aquí, pues, una política que esconde una represión inclemente, así muchos la consideren necesaria. Pero cuando la represión, sea de la índole que sea, se desata en el mundo, el ansia de libertad se engendra se desarrolla y se expande, a su vez, como un siempre y renovado viento. Tal ansia de libertad acaso nos insuffle los cuerpos y las almas y pueda acabar de una vez por todas con este sistema político, económico y militar que desde hace tiempos ha modelado con rudeza nuestros destinos. Porque, así como Defoe atribuye a las iniquidades humanas la culpa del flagelo que azotó a Londres en el siglo XVII, son las iniquidades del neoliberalismo y su expansión voraz las que han causado, en buena parte, estas desgracias nuevas. Pero habrá que tener paciencia para que el cambio se manifieste. Y entender que este tendrá un costo elevadísimo. Sabemos, no obstante, que son los aprietos más extremos los que han dirigido nuestro rumbo

de creaturas percederas. Que, como dice Hölderlin, es en el peligro donde crece lo que nos salva. Y aunque entendiendo que somos de lejos el virus más temible del planeta –basta sopesar el daño que le hemos ocasionado al prójimo, a los animales y a la naturaleza–, es probable que podamos hallar en nosotros un antídoto eficaz.

Mientras tanto me he enterado, desde esta loma de Envigado, de que el aire de Medellín y su zona metropolitana ha mejorado por la acción del confinamiento; y de que, según unos señores atildados de China, el café protege del coronavirus. Celebro ambas noticias en medio del panorama opaco que reina por doquier. Y, para demostrar este entusiasmo solitario, me preparo un tinto y me siento a degustarlo. A mi lado, están los libros leídos y releídos que tratan sobre las pestes. Apago el celular y el computador que me permiten, día tras día, recibir el vendaval de informaciones. Respiro durante largos minutos las delicias de la desconexión. Y mientras sorbo el café, pienso en las dos opciones que hay frente a toda epidemia. Ambas las he encontrado, por supuesto, en la literatura.

La primera la ofrece Edgar Allan Poe en “La máscara de la muerte roja”. No hay aislamiento que valga, y así seamos príncipes y elegidos, cultos y sibaritas, apuestos e inteligentes, como lo son los personajes de este cuento gótico, y nos aislemos de la peste, ella terminará por entrar en nuestros aposentos para devorarnos. La otra la plantea el caballero de la triste figura. Las palabras se las dice don Quijote a su escudero, y fueron escritas hace varios siglos, cuando el mundo también estaba patas arriba. Pero es como si Miguel de Cervantes las hubiese trazado después de ver algún noticiero sobre nuestras desventuras de hoy: “Sábete, Sancho, que... Todas estas borrascas que nos suceden son señales de que presto ha de serenar el tiempo y han de sucedernos bien las cosas, porque no es posible que el mal ni el bien sean durables, y de aquí se sigue que, habiendo durado mucho el mal, el bien está ya cerca”. Que el lector de estas consideraciones escoja. Y que juntos imaginemos el cambio que se avecina.



Almada

Voces en la tormenta.

Presentación
de Belén Fernández.

Primero

El 22 de octubre recibo la invitación para presentar a Selva Almada. Entre esa fecha hasta hoy, median 19 días y varios obstáculos: mi vida laboral y estudiantil entrando a los dos últimos meses del año y un viaje al sur de Chile en cuya estadía no tendré internet.

Hay un argumento más poderoso para decir que no. Una razón que haría a cualquiera en su sano juicio dejar pasar esta posibilidad: lo cierto, y lo terrible, es que nunca he leído Selva Almada. No me siento particularmente mal por esto. Hay mucho que no he leído, desde clásicos de la literatura occidental hasta libros sobre

experiencias similares a las que motivaron mi novela. No creo tampoco que Selva Almada sea una persona que se sienta mal porque yo no la he leído. Quién podría sentirse una lectura obvia en pleno siglo XXI, con el universo infinito de textos en internet y con la constelación de autoras y proyectos editoriales contemporáneos. Sí, en cambio, he leído a mujeres que comparten el tiempo y espacio de Selva. En el Club de Lectura del que formo parte, llamado Abrazo o Balazo, disfrutamos del trabajo de Mariana Enriquez, Josefina Licitra, Samanta Schweblin y Agustina López. En mis búsquedas personales, otras autoras trasandinas como

Leila Sucari, Cecilia Pavón, Mercedes Halfon, Fernanda García Lao, Camila Sosa y Paula Porroni, embellecen mi mueble de libros y mi memoria. Pero Selva Almada es un punto de esta constelación al que todavía no llego, aunque siempre rozo su nombre.

El 22 de octubre pienso en las variables que ya existen y otras que puedan aparecer porque la vida es misteriosa. Confirmando que es una pésima idea aceptar. Abro el correo, escribo:

Estimado Rodrigo, muchas gracias por tu invitación, aceptaré encantada

Y presiono enviar.

Segundo

A doce días de la presentación, y sorteados algunos de los obstáculos que ya indiqué, el calendario avanza, aun no puedo leer y barajo estrategias.

Alternativa A) Leer a Selva Almada sin subrayar ni tomar notas para optimizar el tiempo, pero investigar sobre ella todo lo que pueda: recorrer las entradas de internet que porten su nombre, leer reseñas, ver fotos de su rostro, escuchar entrevistas en youtube, stalkear a la autora en redes sociales.

Alternativa B) Leerla, con lápiz en mano, con tiempo, como me enseñó en el primer semestre de la universidad mi profesor de Historia de Mesopotamia, Jaime Moreno: "Usted, señorita Fernández -me dijo Jaime-, lo único que va a aprender estudiando Historia es a leer. Si lo logra, después podrá aprender lo que sea, todo lo que quiera del mundo y de las estrellas".

Así, con la voz de Jaime Moreno resonando en mi corazón, me inclino por la alternativa B, directo hacia Selva Almada, la estrella que me faltaba de la constelación.

Tercero

A siete días de la presentación, y con algunos obstáculos aún pendientes, decido no hacer exactamente una presentación porque suelen ponerme nerviosa los recuentos elogiosos de la vida de alguien, hablando frente a ese alguien como si no estuviera. Si ustedes y yo estamos acá es porque ustedes saben que el trabajo de Selva les gusta y porque yo intuí que me podía gustar. Además, sumando y restando horas, solo alcanzo a leer parte de su obra, pero no a estudiarla en su conjunto ni a conocer los hitos fundamentales de su carrera. De todas formas:

Entre datos biográficos de wikipedia y libros, prefiero los libros.

Entre la crítica y los libros, me quedo con los libros.

Entre enumerar premios y leer libros, no hay por dónde perderse, los libros.

Entre twitter y los libros, mil veces y para siempre, los libros.

Cuarto

A siete días de la presentación, ya instalada en el sur de Chile, al interior de la cordillera de Nahuelbuta, frontera norte de la Selva Valdiviana, con el lago Lanalhue a dos metros, rodeada de bosque nativo, a mi espalda una bandera mapuche flameando y arriba el sol de las tres de la tarde quemando, mis talones desnudos se retuercen

en la arena, mientras leo *Chicas Muertas*, de Selva Almada.

Ya que no revisé reseñas ni crítica sobre su trabajo, me pregunto si lo que tengo en frente son crónicas o ficción. No tengo señal para buscar en google, encontrar los nombres de las chicas muertas en la página de policiales y confirmar si tengo razones para retorcerme. Hace pocos días, con dos de mis amigas del club de lectura, cada una recordó su peor experiencia de acoso. Nos amamos hace años y nunca nos habíamos contado que varones nos han tocado en buses mientras dormíamos, o que nuestros compañeros de colegio pusieron cámaras en los vestidores donde nos desnudamos o que por meses soñé que el hombre que me persiguió una tarde a la salida de un restorán me esperaba afuera de mi casa y me mordía la mano como una bestia.

Claro que tengo razones para retorcerme, todas las tenemos.

En *Chicas Muertas* hombres rocían con combustible las casas de sus exnovias, niñas se embarazan a los 14 años y mujeres ejercen el trabajo sexual porque sus maridos les piden plata. No hay que saber de literatura ni de géneros para saber que eso no es ficción.

Para saberlo, basta ser mujer, que no es nada especial, ni nada fácil.

Eso que todas sabemos, Selva Almada lo cuenta apoyada de expedientes judiciales, documentos médicos, entrevistas, archivos de prensa y hasta visitas a una psíquica, por si a alguien le quedara alguna duda de los esfuerzos que hay que dedicar para llegar a las últimas horas de una mujer asesinada.

Frente al paraíso sureño que esperé durante meses de encierro, leo y vivo un infierno. No hay paraíso posible si ser mujer puede tener un final de este tipo. De cara al bosque nativo, con esa tristeza que emana del miedo compartido, le agradezco a Selva Almada. Abrazo el libro con gratitud, y abrazo la rabia que él me da, porque la rabia sirve, ya lo sabemos en Chile.

Me pregunto frente al lago Lanalhue convertido en espejo cuántos huesitos cortos y gráciles esconde. Cuántas chicas muertas que yacen en su fondo no tuvieron su propia Selva Almada para darles un nombre, una cara, una historia y un poquito de paz.

Quinto

A cinco días de la presentación, en Llico, una caleta de pescadores con 600 habitantes, en la costa de la Región del Bío-Bío, avanzo en *El desapego es nuestra forma de querernos*, de Selva Almada. Supongo que solo alguien que es de provincia, o como dicen en Argentina, del interior, es capaz de mostrar la coexistencia de las flores del espinillo, la yerbabuena, la ruda, la carqueja, los cardos y los mburucuyás, con los gritos de un chanco al que desangran. Y solo alguien que no es de la gran ciudad puede describir el ciclo de apertura de las hojas de un helecho como la revelación del tesoro de un pirata. O que solo una mujer que creció ahí puede conservar la mirada, el ángulo, la altura y el asombro de una niña, para definir los huevos de araña como perlas de seda que se anidan bajo la

mesa de la máquina de coser en la que trabaja la madre. Solo alguien que no desprecia su clima húmedo de origen puede comparar la espuma tenue que corona un vaso de cerveza, con huevos de rana o decirme que al borde del camino se encuentran yararás, guazunchos y zorritos, sin siquiera hacer el esfuerzo de aclararme que las yararás son un tipo de serpientes y los guazunchos una clase de ciervos. Selva Almada no usa el español neutro porque el punto de vista enraizado en lo local no admite la neutralidad. No se permite contar el pueblo con una sola voz, porque a diferencia de lo que nos hizo creer la modernidad, en los pueblos no hay una sola cosa, ni un rango de experiencias intrínsecamente más limitado. Por eso, supongo, en el conjunto de textos titulados bajo el nombre *En Familia*, cuenta el suicidio de un familiar a través de siete puntos de vista diferentes. Selva es niña, y macho, y viuda, y madre que espera y suicida al que le ocultan el hoyo en la cabeza con maquillaje barato y tul.

Esa frase atribuida a Tolstoi, “pinta tu aldea y pintarás el mundo”, se derrite en el calor su literatura. Selva Almada pinta la aldea porque la aldea tiene valor, no es un lugar del que se deba salir.

Han pasado tres horas desde que me fui de Llico. Cierro el libro en la última página y justo afuera está Molina, el pueblo donde mi mamá trabajó como matrona cuando yo misma fui una niña de provincia. Como en el hospital nunca hubo ecógrafo, mi mamá apoyaba una

suerte de corneta de madera sobre la piel tirante de la panza de la embarazada para escuchar los latidos del bebé. Decía que las guaguas le informaban sobre su sexo, y vaticinaban el día en que nacerían. A veces pronosticaban el ganador de una elección presidencial o la fecha del próximo terremoto. Una vez uno de esos fetos predijo mi futuro. Omitió por conveniencia que mi mamá iba a morir.

Que no se diga que la precariedad de los pueblos achata el punto de vista. Que quien lo diga se calle y abra un libro de Selva Almada.

Sexto

A dos días de la presentación, ya en Santiago de Chile, leo *El viento que arrasa*, de Selva Almada. La voz del pastor evangélico es tan nítida y convincente que casi me hace creer en dios. Dos huérfanos hablan como los huérfanos pueden: con todas las preguntas que sus mamás no van a responder. El mundo entra a la nariz del perro y entra, a las nuestras, el aroma a bichos, a pasto, a plumas deshechas, a madera y a las termitas que se la comen; el aroma ácido de las aguas servidas, el dulce del cementerio; todo eso fundido es el olor a tormenta.

Dios no escucha a quien habla más fuerte o más lindo, sino a quien habla con la verdad y con el corazón, dice el pastor en una línea. Yo creo que esa línea define perfecto estas tres obras de la autora.

Selva Almada se presenta a sí misma. Los libros y nada más que los libros de Selva Almada son su mejor presentación.

¿Oís lo que escribo? **Selva Almada**

A fines de los noventa yo todavía estaba en la facultad y vivía en Paraná, una ciudad de provincia. Los domingos con mi novio y sus amigos íbamos a un bar de remiseros que quedaba en uno de los accesos de salida de la ciudad, un bar en el medio de la nada. El lugar no tenía nombre, se lo nombraba como a su dueño: Rojas. Nosotros le decíamos El coloso de Rojas. Íbamos siempre los domingos por la noche, ellos a mirar los partidos de fútbol. Yo a tomar cerveza y comer las milanesas grasientas y espectaculares que la única mujer aparte de mí en el bar, quizá la mujer de Rojas, cocinaba al fondo del local. La veía cuando pasaba al baño, que quedaba en el patio del bar. Era también el único baño. El olor a aceite viejo de la fritura competía con el olor fuerte a orín del sarro amarillo pegado en el inodoro.

Nunca me interesó el fútbol. Mientras el partido transcurría en la pantalla, yo miraba a los varones que miraban el partido con la cabeza alzada hacia el aparato, apenas se inclinaban de vez en cuando para darle un trago a la jarra de cerveza. Muchos manejaban remises, los autos blancos con el logo de la empresa ploteado en la puerta se estacionaban en la entrada, brillantes en la oscuridad de la calle. Otros eran vecinos, hombres un poco mayores que nosotros pero que ya tenían familia y trabajo, huyendo por un rato de la rutina semanal que empezaba el domingo por la noche: el baño de los niños, preparar las

mochilas y el guardapolvo para el día siguiente, la ropa de trabajo de los adultos.

Una de esas noches, ya habría terminado el partido o tal vez aún no había empezado, entró un hombre con una guitarra. Rebotó en algunas mesas queriendo interpretar una canción a cambio de monedas o un trago. Encalló en la nuestra. Ofreció una canción y le dijimos que no. Pero el tipo igual se quedó, tal vez le convidamos cerveza, no me acuerdo. Entonces dijo que él, aparte de tocar la guitarra, sabía imitar a los pájaros.

El hombre empezó su despliegue de sonidos que no eran más que siempre el mismo sonido, indescifrable, más cercano a un soplido que a un silbido. El hombre casi no tenía dientes y se ayudaba con los dedos, abriendo y cerrando los labios. Terminaba su imitación y decía: una calandria. Y enseguida decía: ¿vio qué habilidad? Y seguía con otro pájaro, el mismo sonido que no se parecía a nada. Nuestra cara de sorpresa no era por su “habilidad” sino por su descaro. Hizo desfilar, según él, todo el monte entrerriano en nuestra mesa. Por fin se fue a compartir su don con otros parroquianos. O empezó el partido y alguien lo mandó callar. La muletilla del hombre: ¿vio qué habilidad? nos quedó grabada para siempre. Al día de hoy, más de veinte años después, en alguna sobremesa reaparece la frase, la anécdota, nos reímos de nuevo.

Sin embargo, siempre me quedé pensando que, a pesar del fracaso aparente, sí tenía una habilidad. Creo que en la memoria del hombre estaba perfectamente clasificado el canto de cada pájaro, el sonido de cada uno. No nos estaba mintiendo, él conocía la voz de cada ave, porque las habrá observado, seguido y copiado de niño en la isla o en los montes de los alrededores de Paraná cuando todavía no era una ciudad grande. Cuando decía “calandria” en su mente sonaba una calandria. La memoria de la infancia está hecha de sonidos.

...

Nací y me crié en una familia de clase baja pueblerina. Mis padres se habían criado en el pueblo, pero la familia de mi padre es decir: mi abuelo, su esposa y mis tías, vivían en el campo. Eran campesinos pobres y con poca educación, mis tías sólo habían completado la primaria en una escuela rural. En el campo, según entendía yo, se hablaba mal. La esposa de mi abuelo y mis tías pronunciaban mal algunas palabras y tenían dichos, frases hechas, para casi todo. En el pueblo,

en el barrio de gente pobre donde vivíamos, también se hablaba mal. Mi madre, que provenía de una familia humilde, pero con un padre lector, les prestaba bastante atención a las palabras mal dichas o a las frases vulgares. No estaba bien hablar así como mis tías o como algunas vecinas. Hablar mal delataba el origen de clase. Para salir de pobres, para prosperar, nosotros, sus hijos, debíamos hablar correctamente el castellano, limpiarlo de modismos, sacarle lustre a las palabras, que salieran prístinas de nuestras bocas.

Ella había trabajado desde niña como sirvienta (así le gusta decir hasta el día de hoy: sirvienta, una palabra sin eufemismos) en casas de la pequeña burguesía del pueblo. Desde los diez años como niñera, una nena cuidando a otros nenes más pequeños, y apenas entrada a la adolescencia, limpiando esas casas, aprendiendo modales y algunas recetas de cocina que le enseñaban sus patronas. Mi madre pulía sus pisos y ellas pulían a su joven sirvienta.

Cuando yo era adolescente, una chica pretenciosa que devoraba libros desde los siete años y se entretenía estudiando las palabras del diccionario, mi madre se recibió de maestra. Se había casado embarazada a los dieciséis, cuando estaba en el bachillerato y había abandonado los estudios. En esa época, el magisterio era una salida digna para cualquier mujer: para las de clase media era la excusa para no ser una simple ama de casa; para las mujeres pobres como mi madre, la posibilidad de un leve ascenso social. Leve en términos económicos (en Argentina los docentes ganan poco más que las mucamas), pero más profundo en términos de clase: ser maestra no te sacaba de pobre, pero te convertía en una persona un poco más ilustrada que las de tu clase.

No veo a mi madre tan seguido como quisiera, vivimos lejos y cada una tiene sus ocupaciones y sus asuntos. Pero desde que se jubiló, después de ser docente durante veinte años, mi mamá empezó a permitirse hablar mal: la escucho pronunciar mal algunas palabras que siempre pronunció en correcto castellano; la escucho completar sus frases con comparaciones burdas que antes no se permitía; la escucho chapotear contenta en la jerga pueblerina. La escucho y me doy cuenta una vez más de que mi madre siempre supo todo: las personas de origen popular solamente aprendemos a hablar bien para después darnos el lujo de hablar mal.

...

Mis compañeras de la infancia, algunas mejores alumnas que yo, más estudiosas, no podían sacar de su vocabulario palabras mal enseñadas por sus padres. Podían tener el cuaderno lleno de dieces, ser las que siempre levantaban la mano para dar la respuesta correcta a la pregunta de la maestra, ser las más aplicadas, las que nunca iban a la escuela con la tarea sin hacer... pero cuando hablábamos en los recreos, entre nosotras, de cualquier pavada de la televisión o cosas que hablaríamos las chicas a los diez años, la legua suelta, sin la vigilancia de las maestras, mostraban la hilacha y entonces aparecían palabras como *gómíto*, *almareo*, *haiga*, *apamento*. Yo las escuchaba con una mezcla de espanto, vergüenza ajena y regocijo: hablaban mal y ahí estaba yo, la que apenas llegaría a segunda escolta de la bandera, para señalárselos. No se dice *gómíto*, se dice: *vómíto*. Quizá mis intervenciones las avergonzaban un poco pero tampoco recogían el guante; me hacían un gesto con los hombros y seguían charlando, diciendo *almareo* otra vez. Entonces yo pasaba al estado de irritación: pronunciar mal y no hacerse cargo era tan grave como cortar el pelo o pintarle las uñas a una muñeca ajena. Me enojaba. Después de todo estas chicas leían a Louise Alcott igual que yo. ¿En qué parte de alguna de sus novelas decía que las mujercitas habían gomitado toda la noche por comer pan en mal estado? ¿Dónde que Bett se había almareado a causa de su enfermedad? ¿Cuándo, dónde decía *haiga* o *apamento*?

Las palabras mal dichas me ofendían.

Fernando Callero tiene un poema que me encanta y expresa exactamente lo que me pasaba a mí:

“Mi viejo decía *perfeito*, no perfecto,
y a mí me agarraba un sopor nervioso
y me quería morir. O que se muera.
Después de todo era preferible ser muerto
o huérfano
antes que tener un padre que diga “*perfeito*.”

Cuando empecé a escribir de corrido, ese berretín que tenía con el lenguaje hablado se trasladó al lenguaje escrito. Los errores de ortografía, los verbos mal conjugados, los signos de puntuación mal puestos o directamente ausentes me daban dolor de barriga; me provocaban un malestar tan grande que en vez de vomitar hubiera querido gomitarse. Mi escritura se forjó a fuerza de buena

letra: formal y sustancialmente. Mi letra, mi caligrafía, era hermosa, inteligible. Mi ortografía, perfecta. Mis frases obedecían a la sintaxis y a la semántica. A los diez años escribía composiciones impecables y pomposas que encantaban a las maestras, siempre dispuestas a la impostación de las palabras, de las escritas y de las habladas: las maestras argentinas que formaron a mi generación insistían, por ejemplo, en decir “lluvia” cuando leían en voz alta aunque pronunciaran *shuvia* apenas cerraban el manual de lectura.

En la escuela nos enseñaron el desprecio a la oralidad. El lenguaje oral era la ropa de entrecasa, vieja, estirada, mal zurcida. La escritura era la mejor ropa, la que usábamos en los cumpleaños y las comuniones.

...

Casi todas mis lecturas de la infancia y de la adolescencia fueron traducciones. Ese lenguaje neutro, donde no había lugar para el voceo y donde los verbos aparecían conjugados tal y como nos los hacían memorizar en la escuela y no como los usábamos cuando hablábamos. No decíamos “tú” pero a la hora de redactar un texto el “tú” aparecía espontáneamente, como si se activara un chip de la impostación que era absolutamente natural a la hora de escribir en la escuela. Si las maestras durante todo el año se dirigían a nosotros como “gurises” (¡Gurises, entren al aula!) bastaba que escribieran el discurso de fin de año para traducir la palabra “guri” como “niño”. La autocensura. No se escribe como se habla. Y también: no se habla como se habla.

Antonio, el hombre que cuida el jardín de mi casa, es paraguayo. Todavía tiene acento aunque hace treinta años que vive en Argentina. Nunca hablamos demasiado. No soy muy dada a la conversación y pensaba que con Antonio compartíamos esa inclinación al silencio y las pocas palabras. Pero hace un mes más o menos dos de mis vecinos (vivimos todos en el mismo terreno) empezaron unas obras en sus casas. Una cuadrilla de albañiles llega cada mañana y se va por la tarde. La mayoría son paraguayos. Todos los días lo escucho a Antonio hablar en guaraní con ellos. Fue una sorpresa: Antonio habla guaraní. Tal vez la lengua más dulce y hermosa que escuché. Lo habla, claro, lo aprendió de niño allá en su tierra. Pero apenas empezó la escolarización, tuvo que reprimirlo. Hablar guaraní fuera del entorno familiar era una marca de clase, algo vergonzoso que había que ocultar. Los hijos de

Antonio no hablan guaraní porque nacieron y se criaron en Argentina. La esposa de Antonio, también paraguaya, murió hace muchos años. Es decir, él no tiene con quien hablar su lengua ni siquiera en el entorno familiar. Sin embargo, los sonidos de la lengua siguen ahí, intactos, por más que pasen meses sin que la pueda hablar, listos para encadenarse armoniosamente cuando aparece la oportunidad del diálogo con otro hablante guaraní. La lengua también es un sonido y los sonidos, como dije al principio, son la memoria de la infancia, del origen.

Hace unos años estuve en una comunidad qom, un pueblo del noreste del país, escribiendo un libro sobre Zama, la película de Lucrecia Martel. Muchos de los actores y actrices eran de esta comunidad. Vivían en la ciudad de Formosa, en un barrio populoso y muy pobre que se llama Nam qom. En el barrio hay una escuela con maestros qom que no enseñan la lengua (el idioma, como lo llaman) pues ellos ya son una generación que creció sin aprenderla. Sus padres, trasplantados del campo a la ciudad, no se la transmitieron para evitarles la vergüenza, el estigma de que la lengua, el idioma, se les escapara en los momentos menos convenientes; es decir: en el cruce laboral, social, con los criollos.

El modo en que hablamos es una marca de clase tan decisiva que pensamos que domesticar nuestra lengua, nuestro lenguaje, nuestro modo de decir, nos ayudará a pasar desapercibidos. Como si hablar bien nos fuera a permitir entrar descalzos y en harapos a cualquier palacio sin que nadie lo note. Por supuesto es una idea falsa que simplemente obedece a esta otra: uniformar la lengua es una manera de dominación.

...

En su libro *El lugar*, Annie Ernaux dice:

“El patois había sido la única lengua de mis abuelos.

Hay gente que aprecia lo «pintoresco del patois» y del «francés popular». A Proust, por ejemplo, le encantaba subrayar las incorrecciones y las palabras antiguas que utilizaba Françoise. Lo estético es lo único que le importa, porque Françoise es su criada, no su madre. Pero él no sintió nunca cómo esos giros le venían espontáneamente a los labios.

Para mi padre, el patois era algo viejo y feo, un signo de inferioridad. Estaba orgulloso de

haberse desembarazado de él en parte, incluso si su francés no era perfecto, era francés”.

Cuando empecé a escribir, a eso de los veinte años, tenía una sensación parecida. Lo poco que había leído de autores de provincia me parecía demasiado folclórico. Cada vez que en los cuentos o novelas aparecían giros o modismos propios de nuestras regiones estaban allí para señalar lo pintoresco del asunto, el carácter ingenuo hasta lo infantil de los personajes, estereotipos hasta el cansancio. O la voluntad de dotar de verosímil un relato: lo regional como documento. Lo curioso es que estos relatos estaban escritos también por provincianos pero que, por escritores, por ilustrados, habían adoptado no sólo el lenguaje literario dominante (el que se imponía en Buenos Aires) sino también esa misma mirada paternalista sobre el llamado interior del país. No me interesaba. Si ser una escritora provinciana suponía poner (nos) en ridículo, no me interesaba.

Sin embargo, lo oído y registrado en la infancia empezó a aparecer al tiempo de haber empezado a escribir. Como una corriente subterránea que asciende e inunda el jardín bien podado y armonioso, es decir artificial. La lengua oída encharcando los canteros, formando pequeños pantanos. Apareció con mis relatos autobiográficos. ¿Cómo podía contar mi infancia si no dejaba que la lengua se soltara, se fuera en vicio y creciera para cualquier lado? ¿Cómo sin que las palabras de mis tías, de mis compañeras de grado, de las vecinas, afloraran y treparan como la maleza mi escritura? No fue consciente en ese momento. Simplemente empezó a ocurrir. Quizá un accidente, un traspie, pero una palabra trajo a la otra y esta un dicho, una frase hecha oída cientos de veces en bocas distintas, un cantito, un tono. Una manera de decir que, al fin y al cabo, es una manera de mirar. Una manera de decir es un acto político.

...

La oralidad en la escritura es una poética. Por supuesto, también puede concebirse como un registro, un documento. En este sentido hay muchos proyectos maravillosos como el del artista visual y poeta argentino Dani Zelko que recorre pequeñas comunidades rurales de América escribiendo lo que las personas le dictan: cuando el que dice se detiene para tomar aire antes de continuar, allí Zelko hace el corte de verso, retoma en el renglón siguiente. Luego esos poemas

se imprimen, son leídos por sus autores en reuniones de nueve sillas, y viajan a otros puntos del planeta donde otras personas reunidas y sentadas en nueve sillas vuelven a leerlos. Yo misma participé de un proyecto así de hermoso junto con Santiago Loza y un grupo de mujeres trans de la cárcel de Ezeiza, una de las más grandes de Argentina. Las muchachas escribían sus recuerdos de infancia, pero se les cansaba la mano antes de terminar y continuaban su relato de manera oral. No importaba que el texto escrito quedara siempre por la mitad. Lo fundamental fue que la escritura, un acto que para ellas era más importante que el de la oralidad (habían aprendido por experiencia que a las palabras que no están ancladas en lo escrito, se las lleva el viento), lo fundamental, digo, es que la escritura era la punta de ese ovillo que luego seguía desenvolviéndose en la charla y los mates compartidos en el gimnasio del penal. Luego se publicaron, sin intervención alguna excepto la de haber tipeado los textos y haberlos convertido en un libro. *Soy mi nombre*, se llama.

Pero la función de documentar la oralidad, no me interesa en mi propia escritura. Tampoco el efecto de realismo que muchos creen leer en sus textos. Mucho menos para construir el verosímil que, si me apuran, tampoco podría definir, el verosímil, digo.

Aquella lejana noche de domingo en aquel bar de mala muerte aprendí de ese hombre al que no volví a ver que la mera reproducción es un fracaso. No quiero imitar, llevar al lenguaje escrito lo que tan bien ocurre en la oralidad. Yo no tendría esa habilidad. Y aunque la tuviera me parece un gesto vacío.

La función poética de la oralidad me interesa, sobre todo, en su dimensión política. Todos los modismos, los regionalismos, las palabras mal pronunciadas, el castellano manoseado, torcido a la medida de un universo particular. Todas esas frases, esas palabras mal habladas, todos esos sonidos que en mi infancia me daban dolor de oídos, hoy son la música de mi escritura. La marca en el orillo que es la marca de clase. Años y años aprendiendo a hablar bien y a escribir bien para, ahora, como mi madre, darme el lujo de hacerlo mal.



Gerber Bicecci

**Escritura delictual.
El hurto, el reciclaje y
los conjuntos vacíos
de Verónica Gerber.**

Presentación
de Nona Fernández.

Existe una calle que quizá no es una calle sino varias. Un conjunto de vías que tal vez son sólo una parte, un tramo, el desarrollo o incluso el clímax (nunca el final, probablemente no lo tenga o sólo sea un nuevo principio), de una avenida larga que se extiende o más bien se refleja en el mapa de muchas ciudades latinoamericanas. En Buenos Aires se llama Warnes. En Lima San Jacinto. En el DF La Buenos Aires. En Santiago de Chile es Av. 10 de julio Huamachuco, la calle de los repuestos. Si alguien ha quebrado uno de sus espejos, si le han robado las tapas de las ruedas, los limpiaparabrisas, los parlantes de la radio,

si ha chocado un foco, si ha hecho mierda el tapabarro, en cualquier casa de Av. 10 de julio Huamachuco encontrará el accesorio que necesita. El Palacio del Repuesto, El Reino del Tapabarro, El Castillo del Espejo. Trece cuadras y media destinadas a entregar un repuesto tan bueno como la pieza que ya no está. Muchos de esos repuestos son rescatados de algún choque y reciclados para su venta. Muchos son robados. Es posible que tras el robo de nuestro espejo lleguemos a 10 de julio a comprar el mismo espejo que nos robaron. Es posible también que nos subamos a un auto ajeno y encontremos ahí un pedazo

nuestro que alguien nos hurtó. 10 de julio es el lugar de las segundas vidas. De las nuevas oportunidades, de las otras combinaciones posibles. El azar y el delito trazan pacto para replantear nuestras estructuras móviles, para proponer e intervenir los artefactos en los que nos desplazamos y, por ende, para ofrecer una nueva manera de transitar el mundo. Una que implica cargar con piezas ajenas. Con repuestos que hablan de nuestra propia carencia, de lo que ya no está y de cómo intentamos suplirlo. Piezas puente entre el ayer y el hoy, entre el vacío privado y la oferta pública, entre el yo y el nosotros. Piezas posiblemente hurtadas que nos ofrecen la posibilidad de romper nuestros límites para habitar otros, desappropriándonos de nosotros mismos y ofreciéndonos también. Accesorios ilegales que nos invitan a la mezcla, a asumir el intercambio y a aceptar el delito como un ejercicio necesario de reciclaje, de afecto y de enredo colectivo.

(Convertir la literatura en un suceso plural desde el principio, desde la creación.)

Instalo este texto en alguna dirección de esta calle compartida de sentidos múltiples porque en ella se enredan muchas ideas que transitan la obra de Verónica Gerber. Una obra exiliada de los límites, que se desplaza fuera de ellos, sin documentos ni autorizaciones de entrada o salida. Una obra migrante que podría tener un paradero, o más bien un taller, en Av. 10

de Julio Huamachuco para ahí trabajar sus artefactos insurrectos, inclasificables, rebeldes, intertextuales. Artefactos manufacturados con lógicas delictuales que tensan palabra e imagen, que buscan romper perspectiva, que trafican materiales de otras obras, de otros campos, de otros territorios, piezas sueltas de otros autores y autoras, que son revisitadas y lanzadas al dominio público proponiendo una mirada que desbarata toda ley, incluso las que norman la autoría y la palabra. Un verdadero asalto a las formas de producción pauteadas por el mercado, que rompe la monotonía, enciende alarmas y alerta a las fuerzas policiales. Escrituras visuales, espacios narrativos, murales efímeros, les ha bautizado. Artefactos literarios que dan la batalla al imperio del lenguaje y que buscan comunicar más allá la letra.

(Escribir un texto que sea todos los textos o escribir un texto que sea la destrucción de todos los textos.)

Nadie escribe desde una página en blanco. Transitamos una calle que ha sido recorrida múltiples veces. Es una calle plural, nos pertenece, pero también le pertenece al resto. Es nuestra, pero también ejercemos de invitados. Cada recorrido por ella es un viaje, una perspectiva que queda plasmada en un libro. Cada libro es una mirada a la calle. En esta sobrepoblación de miradas que acumula el tiempo y la calle, ¿qué pasa si en vez ofrecer algo nuevo observamos mejor lo que ya existe? ¿Qué pasa si en vez

de inventar profundizamos en lo que ya está? ¿Qué pasa si desbaratamos el tiempo lineal y replanteamos? ¿Qué pasa si detenemos las fábricas, si dejamos de producir para restaurar? ¿Qué pasa si recuperamos? ¿Qué pasa si reciclamos? ¿Qué pasa si agradecemos? Bajo esta lógica Verónica Gerber ha reescrito libros ajenos, ha hurtado su estructura y ha actualizado sus contenidos, como lo hace en Otro día, poemas sintéticos, reescritura de Un día, poemas sintéticos, escrito hace más de 100 años por el escritor mexicano José Juan Tablada. Bajo esa lógica Verónica Gerber ha hurtado la biografía de autores y autoras que han abandonado la idea tradicional de escritura para transformarse en artistas. Sophie Calle, Ulises Carrión, entre otros. En su primer libro Mudanza, Verónica se traviste de ellos y ellas, ocupa sus vidas, pisa sus pasos, busca habitar su mirada invertida, disparatada, demencial. Bajo esta lógica delictual Verónica ha intervenido narraciones que no son suyas y las ha mezclado con elementos gráficos que tampoco son suyos. Así lo hizo en La Compañía, donde la pieza robada es El Huésped, de Amparo Dávila, intervenida con otras piezas de La Máquina Estética de Manuel Felguérez. Bajo esta lógica Verónica ejecuta una escritura que intenta proponer un universo alternativo a la dominación de la propiedad y el capital, una que evidencia el enredo, la posta, la constelación de materiales ajenos que configuran un texto. Una que se plantea como un eslabón y una ofrenda a la escritura comunitaria.

(... darle vuelta a la literatura para reencontrarse con ella como si fuera la primera vez.)

(Iba al fondo de los textos porque quería volver de ellos para inventar nuevos mecanismos. Mostrar la urdimbre que conecta al mundo en una sola composición, transformar el aislamiento literario, criticar el oficio que impera y limita el mensaje.)

En un mundo patriarcal, neoliberal y mercantilista organizado por límites, fronteras, muros, razas, clases, idiomas, patrias, géneros, nombres, firmas, autorías, vitrinas, marcas, una propuesta delictual como esta que Verónica ejerce puede transformarse en un camino posible para desbaratarlo todo y proponer una lógica distinta, una que pague la deuda enorme que tenemos con nosotros y nosotras mismas. Esa deuda alimentada por el culto a la mercancía, al capital y a la propiedad, en el que nos enseñaron a movernos y a escribir. Deuda que nos ha dejado un hueco, la nostalgia de quienes somos, de aquellos que fuimos antes de entrar en la brutal competencia y transformarnos en mercancía para vitrinas, pantallas y neones. Añoranza de esa pieza original en falta que dejó el conjunto vacío con el que intentamos cargar. Quizá la escritura delictual nos permita hallarnos en los y las otras, respirar, sudar y escribir juntos, volver a reconocernos en esa calle comunitaria y abierta donde nada tiene dueño y donde todo está ofrendado para el encuentro.

(Un libro, creo, es producto de una serie de deudas personales.)

Romper los límites de propiedad, hurtar los materiales que configuran la escritura, explicitar el mecanismo de transmisión, la raíz plural, el ejercicio relacional que es el escribir, agradecer todo lo robado. Deambular una y mil veces por la calle ya recorrida por tantos e interrogarla. Entrevistar la realidad, la plaza pública. Apropiarse de lo que ahí encontremos, quebrar vitrinas, activar alarmas, alertar a la fuerza policial y huir con todo para reciclarlo. Devolver lo hurtado a la comunidad, restituir, recuperar e intentar pagar la deuda. Para que luego otro u otra se lo apropie y lo recicle, y que luego otro u otra lo vuelvan a robar, en un círculo delictual y afectivo sin principio ni fin, sin pasado, sin futuro, sin tiempo.

(Sería útil mover de lugar el momento en que suceden las cosas. Poner los finales al principio, por ejemplo (o en cualquier lugar). O el pasado en el futuro, lo suficientemente lejano para que nunca lleguemos a enfrentarlo.)

No hay comienzo. Nadie escribe desde una página en blanco, nadie dice algo por primera vez. La calle contiene infinitas direcciones, todas recorridas y habitadas por múltiples pasos ya andados. De ahí que la escritura no es un acto de inspiración original, no es un ejercicio personal aislado de

la contaminación y el tráfico de la calle. La escritura delictual que Verónica Gerber nos propone se establece con la conciencia de que en cada uno de sus materiales utilizados hay siempre la huella de un otro. Letras, frases, archivos, ideas, escenas, infinitas piezas que se van movilizandando en una práctica productiva comunitaria, en una obra que va actualizando y pensando otras obras. Una escritura hecha de piezas robadas en alguna caminata callejera, que a la vez se escribió luego de otro robo, como este mismo texto hace instalando entre paréntesis frases de Verónica que yo quisiera haber escrito, cómo las quisiera haber escrito, pero no lo hice, solo las robé. Y hoy las actualizo aquí. Las ofrezco aquí. Las agradezco aquí, frente y para ustedes que son la calle. Y es que la escritura, lo mismo que el delito, se debe a la calle, en ella se ejerce y para ella se trabaja. Esa calle plural que nos pertenece, pero que también le pertenece al resto. Esa calle de la que somos dueños y huéspedes. Esa que es el territorio fundamental de nuestra vida comunitaria. Esa que quizá no es una sino varias. Un conjunto de vías que tal vez son sólo una parte, un tramo, el desarrollo o incluso el clímax (nunca el final, probablemente no lo tenga o sólo sea un nuevo principio), de una avenida larga que se extiende o más bien se refleja en el mapa de muchas ciudades latinoamericanas.

Escrituras del compostaje

Verónica
Gerber Bicecci



Esta línea punteada es un final que ahora me parece un buen principio. Un final que está a punto de ser fermentado. Aquí, junto con muchos otros fragmentos diversos, comenzará su nuevo ciclo. El dibujo pertenece, por supuesto, a la novela *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño. ¿Qué es este cuadrado punteado? La única certeza que el texto nos da es la pregunta que le precede: “¿Qué hay detrás de la ventana?”. No sabemos la respuesta pero sí que estamos frente a una ventana, intentando descifrar lo que hay detrás. Y ese es, precisamente, el lugar desde el que este texto se escribe.

El latín *ventus*, que significa “viento”, sugiere que las ventanas originalmente eran aberturas para que entrara el aire, respiraderos por donde también se colaba la luz. Podríamos decir que una línea punteada es una línea con respiraderos. En las calles de una ciudad, indica que podemos rebasar autos de un carril a otro. Es una interrupción constante en cierta continuidad. Visto así, el dibujo de Bolaño tal vez señala la posibilidad de salir de un cuadrado hacia otro, de moverse de una ventana a otra. O bien, podría tratarse de una guía, un “dobla aquí” o un “corta aquí” típico de los libros de actividades infantiles. Recortar el cuadrado (es la última página del libro y probablemente no haya texto detrás) y convertirlo en una ventana “de verdad” porque

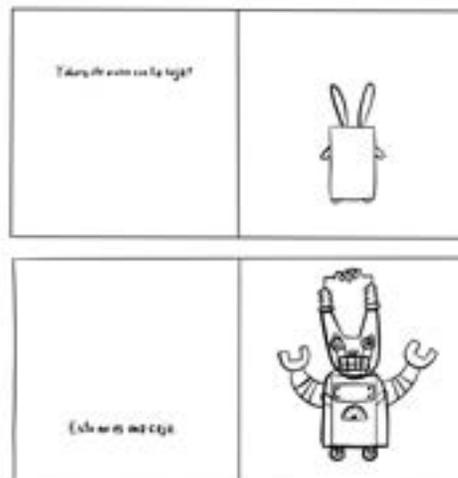
para saber qué hay detrás, en última instancia, hay que abrirla y asomarse.

Una línea punteada es una línea porosa, permeable. Este dibujo también delimita un espacio y, si lo miramos bien, podría tratarse de un contenedor con orificios.



Dice Margaret Atwood en *Los testamentos* (2019) que “a menudo dentro de una caja se esconde otra”. Tal vez por eso el cuadrado punteado de Roberto Bolaño siempre me hace pensar en este famoso dibujo de Antoine de Saint-Exupéry que aparece en *El Principito* (1943). Esta caja también sugiere una línea punteada: tenemos que hacer un recorte hipotético en los orificios para poder ver. Aunque sabemos, porque el texto nos lo dice, que adentro hay un cordero, tampoco podemos ver lo que hay detrás de estas ventanas redondas a menos que lo imaginemos. A la imaginación debe entrarle el aire y la luz suficientes para respirar, mirar, crecer, oler, transformarse, escuchar. Ahí está el cordero que tú imaginas, ese cordero y todos los corderos posibles, al mismo tiempo.

El libro *No es una caja* (2006), de Antoinette Portis propone algo más. Aquí los agujeros de una caja invitan al cordero (que en realidad es un conejo que saca por los hoyos sus orejas y patas), a salir de la caja, a crear otras cajas posibles.



El conejo juega con la caja mientras una voz adulta le hace preguntas desde el mundo objetivo. El conejo siempre negará que la suya sea una simple caja y reciclará la frase más conocida de René Magritte para responder. Estas páginas en particular, en las que dos entes no humanxs (un conejo y una caja) se convierten en un cyborg, también me recuerdan que nuestro propio cuerpo es otra más de las cajas con agujeros que necesitan aire, luz y energía para vivir. Pero, sobre todo, subraya que, si no sabemos qué hay detrás de la ventana tal vez sea porque dejamos atrás la niñez o, simplemente, porque estamos limitadxs: somos solamente humanxs.

Suelo pensar en cajas con agujeros cuando me toca subir a la azotea con la cubeta de basura orgánica para echarla en el compostero. La última vez, me puse a pensar en Pandora y en su contenedor, madre de todas las cajas con agujeros. En *Trabajos y días* (700 AC), Hesíodo dice: “Antes vivían sobre la tierra las tribus de los hombres sin males, sin arduo trabajo y sin dolorosas enfermedades que dieron destrucción a los hombres [...]. Pero la mujer, quitando con las manos la gran tapa de la jarra los esparció y ocasionó penosas preocupaciones a los hombres.” Pandora es esa mujer, una más de las muchas mujeres con mala reputación en la Historia. Pero como dice Ariella Azoulay “lo que se ha institucionalizado como el orden de las cosas no sólo es indignante sino reversible”, y el trabajo de archivo es “una de las claves de esta reversibilidad”. Todavía es posible convertir la mitología de Pandora en una línea punteada, nunca fija del todo, abrirle respiraderos a esa interpretación única y monolítica.

En busca de esa otra historia, la primera pista que encontré, en la *Wikipedia*, es que en el siglo XVI, Erasmo de Rotterdam tradujo *pithos* como *pyxis* (que en latín significa “caja”). Un *pithos* es una vasija de barro con tapa, como esta, que data del 700–601 AC y se encuentra en el Museo Ashmolean en Oxford:



Más allá de la nomenclatura específica del contenedor, el dato importa porque la función de esas vasijas era muy particular: se usaban para conservar cereales o semillas y también para depositar cadáveres en un tipo de inhumación antigua; pero en estos casos las vasijas se enterraban bajo la tierra, como si se tratara de ataúdes, y se quedaban ahí. Me pregunto entonces, ¿cuáles serían esos penosos males que saldrían al abrir una vasija con semillas o cereales?

Fue la lingüista y académica Jane Ellen Harrison, en su libro *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) quien, a través del archivo y el análisis minucioso, logró revertir, tal como ella lo dice: “la mitología patriarcal de Hesíodo” en la que los atributos de Pandora aparecen “extrañamente cambiados y subestimados.”

La primera pista de Harrison es esta escena mitológica, pintada en una vasija; también se encuentra en el Museo Ashmolean de Oxford y data del 450–420 AC:



La mujer que “emerge de la tierra con los brazos abiertos y saluda a su esposo, Epimeteo, es Pandora” (ΠΑΝΔΩΠΑ), dice Jane Ellen Harrison, “ella es la tierra, dadora de todos los frutos”.

La segunda pista de Harrison es una cónica (470–460 AC) con una escena, de la que sobreviven apenas algunos trazos visibles, en la que se representa la creación o nacimiento de Pandora. En este plato, que forma parte de la colección del Museo Británico, Hefesto aparece claramente membretado “ΗΦΑΙΣΤΟΣ”. Fue él quien la moldeó con arcilla por orden de Zeus. Y, en el lugar de Pandora, se alcanza a leer: “ΝΗΣΙΔΩΠΑ”, “(A)nesidora”, “dadora de dones de la tierra”, que es su otro nombre, uno que comparte con Gaia, madre de la vida y

personificación de la tierra y con Deméter, protectora de las cosechas y de la fertilidad de la tierra. Con estos datos, Harrison logra devolverle a Pandora sus atributos de diosa ctónica; esos que perdió en la versión de Hesíodo.

La vasija de Pandora, como ella misma, está hecha de tierra, de arcilla y, a la luz de los hallazgos de Jane Ellen Harrison, parece más lógico que en su interior hubiera semillas, cenizas o cereales. Todas materias compostables, aparentemente inertes que, bajo las condiciones adecuadas, pueden rebrotar, o ¿qué otros elementos podría resguardar la madre tierra en su vasija para dar vida?

Así que ahí estaba yo, en la jaula de azotea, frente a mi compostero. Abrí la tapa y metí la cabeza para ver y oler el estado de oxidación de su interior. De pronto algo se movió entre la tierra. Era una lombriz todavía pequeña que, seguramente, había nacido de algún huevo traído por una de las tantas hormigas que trabajan ahí. Me alegró la mañana. La llegada de las lombrices siempre es una buena señal: al excavar y hacer túneles, ellas ingieren los materiales orgánicos y los transforman en nutrientes; son productoras naturales de un abono que puede colaborar para recuperar suelos degradados o contaminados con sustancias tóxicas.

Pero las lombrices, al igual que las mujeres, también tienen una reputación negativa, se las asocia casi exclusivamente con la enfermedad y la muerte. En el catálogo virtual de la Colección Wellcome encontré un diagrama de Li Shouxian, que aparece en el libro ilustrado de acupuntura *Huitu zhenjiu yixue* (1798). En este fragmento podemos ver las escatológicas consecuencias de las enfermedades causadas por lombrices en el cuerpo humano:



Otro ejemplo, de la misma colección, es el grabado de Georg Hieronymus Welsch, incluido en su libro ilustrado *Exercitatio de Vena*

Medinensi (1674) en el que cirujanos persas extraen lombrices de Guinea de pacientes que sufren dracunculiasis. En este acercamiento podemos ver cómo sus manos las jalan y enredan en palos para sacarlas del cuerpo:



En la historia del arte occidental, las lombrices parecen casi totalmente relegadas a las vanitas y a los memento mori. Son malignas, desagradables, indeseables, como se ve en la espeluznante cabellera de esta miniatura italiana al óleo, también de la Colección Wellcome:



En el reverso de este retrato, que data posiblemente del S. XVIII se lee: “por un lado el rostro es como en la naturaleza y por el otro el rostro está pálido y muerto como en la tumba”.

En las representaciones modernas de Pandora abriendo su vasija o caja, los “males” aparecen unas veces como un humo negro de hechicera, y otras tantas como gusanos o serpientes que salen disparados; aunque no siempre queda del todo claro cuál de las dos especies es la representada. Tomemos este fragmento de un grabado de Antonio Fantuzzi de 1542–43 que se encuentra en el Museo Británico:



Aquí una paloma (probablemente el espíritu santo), se asoma a la caja de Pandora. Además de traer la redención, ¿tal vez también está en busca de alimento?, y, en ese caso, los “males” que salían de la caja ¿tal vez no son serpientes? Las palomas comen granos, semillas y lombrices, y lo más probable es que, por puro instinto, esta ave no se acercaría a un contenedor del que salen víboras, puesto que podría terminar convertida en alimento. Por otro lado, si los “males”, tal como están descritos, eran en parte enfermedades causadas a los hombres, es más probable que se tratara de lombrices y gusanos que de serpientes.

El dicho anglosajón “To open a can of worms”, según *The American Heritage Dictionary of Idioms* (1997) de Christine Ammer, es el equivalente moderno (de una sociedad industrializada, podríamos decir) de la caja de Pandora. “Abrir la lata de las lombrices” significa que el intentar resolver una situación complicada solo traerá nuevos e inesperados problemas, una y otra vez. De algún modo, el hecho de que en la lata haya lombrices (y no serpientes) me reafirma esta intuición de que, además de semillas o cereales, de la caja de Pandora muy probablemente podían salir lombrices.

Tal como escribió Aristóteles en *Historia animalium* (c. 343 AC), las lombrices son “las entrañas de la tierra” (VI, 16). Aunque las asociamos más comúnmente con enfermedades o con la muerte, lo que ellas hacen entre los cadáveres y la basura orgánica es transformar la materia en nueva energía. Es decir, le dan otra vida a lo que ha muerto, y su “maldad”, como la de Pandora, también es dadora de frutos. No pude encontrar la fuente, pero se dice que Cleopatra prohibió la extracción de lombrices en Egipto. Al parecer lo

consideraba una ofensa a la diosa de la fertilidad, y traficar con ellas era un delito que se podía castigar con la muerte.

Hace algún tiempo empezó a incomodarme el término “apropiación” y “apropiacionismo”. Aunque sigue siendo pertinente para entender muchos tipos de manifestaciones artísticas, como nomenclatura pertenece al siglo XX. Creo que hay algunas reescrituras que se están transformando y ya no sugieren, necesariamente, el mismo procedimiento, ni debemos leerlas exactamente igual que a los apropiacionismos. Pensar en y hacer composta puede ser una forma de “investigar la ética narrativa latente en nuestros días”, como sugiere Federico Levin en el webzine *Zigurat* y también, agregaría, para pensar en los futuros que vendrán. Esa ética, desde mi perspectiva, consistiría en una lógica del reciclado o fermentación capaz de resignificar y revertir el lenguaje o de llevarlo a sus límites.

Aquella pequeña lombriz rosada asomándose desde el fondo de mi compostero también me recordó eso que dice Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1929): que bajo la mirada masculina las mujeres somos “un monstruo extraño” que emerge “de la lectura de los historiadores primero y de los poetas a continuación: un gusano con alas de águila; el espíritu de la vida y de la belleza encerrado en una cocina, cortando tocino”. Esta imagen es tristemente cierta porque encarna todas esas capas de mala reputación que se le han atribuido a las mujeres de la Historia, y también es despectiva y grotesca. Pero fue justo ahí, dentro de la caja con hoyos, entre las líneas punteadas, la vasija de Pandora y los restos de la comida de la semana cuando pensé que, tal vez, el compostero es el tipo de habitación que la escritura necesita hoy; una en la que podrían brotar o retoñar otras formas de escritura: las escrituras del compostaje. Ahí, mi urgente deseo de transformar aquel retrato de lo femenino que describe Woolf, sería posible; compostándolo con:

—Una cita del *Manifiesto ferviente* (2019) de Mercedes Villalba: “La fermentación nos enseña a entender el suelo como algo sustancialmente tumultuoso [pero] [1]a perversidad del liberalismo tardío no conoce límites en lo que respecta al entrenamiento de la atención del consumidor hacia estas texturas como signos de descomposición y enfermedad, ¿qué mejor señal de que son algo revolucionario? Lo que la fermentación nos

muestra son las conexiones invisibles entre todo. Vida burbujeante desatada en las cosas escondidas en la opacidad de la materia.”;

—algunas instrucciones de Donna Haraway, tomadas de su libro *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Cthuluceno* (2016), traducido al español (2020) por Helen Torres: “Importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias.”;

—este guache de Remedios Varo, *El labrador* (1958),

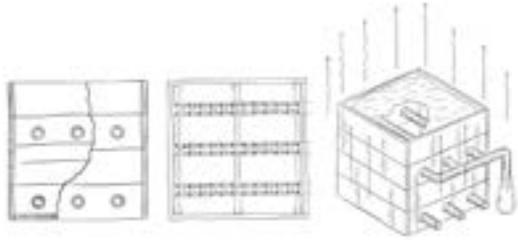


donde se ve a un personaje al que le brota una planta de la calva a través de su antifaz—gorro en forma de montaña;

—cáscaras de aguacate, jitomate, limón, mango, papaya, té negro,

—y agua.

Si la imagen de la mujer como un gusano con alas de águila rebrota de esta descomposición, podría reconocerse en ella. Ya no como un esperpento invisibilizado y apocalíptico, sino como un ser que recuperó ese cuerpo tantas veces perdido, ese cuerpo del que tantas veces nos han desprendido y que exhumará “su vida de las vidas de sus predecesoras desconocidas”, como también escribe Woolf. Las escrituras necesitan de una caja con agujeros capaz de volver a dar vida, *otra* vida; una que cuide o regenere las configuraciones de lenguaje y transforme la toxicidad o energía de las que ya no son pertinentes. Una estructura de agujeros y capas (como la que se ve en estos diagramas de un “compost bin”, patentados en Estados Unidos por Santiago, et. al, en 1998),



en la que sea posible trabajar con la porosidad y permeabilidad de todas las materias e ideas; en la que se puedan resituar los restos y el escombros de lenguaje que ha llegado a este tiempo para enredar, imaginar y anudar otro tipo de empatías entre las imágenes, las palabras y el mundo.

Ahí, finalmente, la escritura ya no será tan propia pues convocará a diversas especies, voces, formas y objetos a una existencia colectiva en la que las intersecciones serán legibles pero los nombres se fermentarán, y ya no se sabrá muy bien qué era la cáscara de cuál, cuál la idea de quién y quién el residuo digestivo de qué.

Apéndice

El recorrido anterior me permite ahora esbozar un diagrama textual que, ojalá, sirva para construir y pensar composteros de lenguaje:

*Las escrituras del compostaje son líneas punteadas, zurcidos o costuras visibles entre fragmentos diversos; cuidan y cultivan colaboraciones y combinaciones inesperadas.

*Las escrituras del compostaje siempre son reescrituras, y se reconocen como tal.

*Las escrituras del compostaje muestran sus múltiples voces y procesos; no se ocultarán detrás de la “genialidad” de una sola voz. Ya no tendrán autor, pero siempre será posible rastrear sus interseccionalidades.

*Las escrituras del compostaje proponen el lenguaje como un suelo: reconocen que escribir es siempre una extensión del cuerpo y una forma de cartografiar y resignificar sus capas, sus mundos.

*Las escrituras del compostaje deben tener el aire y la luz suficientes para respirar e imaginar. Tienen la esperanza de emular a las lombrices para ser capaces de evaluar e incluso desarticular y desmontar las toxicidades de sus suelos.

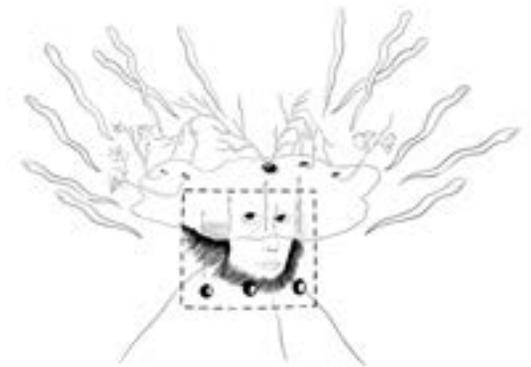
*Las escrituras del compostaje son metabolismos críticos que cuestionan todas sus materias y procesos, sus medios de producción y distribución, sus afectos, sus genealogías, sus opresiones y sus relaciones de poder. “Pon atención a lo que pones en el compostero”, dicen las académicas Jennifer Mae Hamilton y Astrida Neimaris en su artículo “Composting Feminisms and Environmental Humanities” (2018), “date cuenta no solo de qué está siendo transfigurado, también observa bajo qué condiciones, por qué y con qué efecto”.

*Las escrituras del compostaje no ocultan sus contradicciones, las encaran. Siempre están incómodas porque aspiran a eso que Silvia Rivera Cusicanqui propone en su libro *Sociología de la imagen* (2016) como una mirada Ch’ixi, “una fuerza explosiva y contenciosa” que se opone tanto a las ideas “que andan en busca de lo uno” como a “la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento armonioso y completo”.

*Las escrituras del compostaje no olvidan ni borran las múltiples diferencias entre los mundos que descomponen y fermentan. “La permeabilidad no es igualdad”, “ni es homogeneidad”, dicen también Jennifer Mae Hamilton y Astrida Neimaris.

*Las escrituras del compostaje se preguntan (aunque no podrán responderlo todavía) cómo resituar lo humano y lo no humano al contar historias.

*Las escrituras del compostaje suceden en los límites del lenguaje, lejos de binarismos, porque, como escribe Ursula K. Le Guin en su ensayo “Hacer mundos” (1981): “para hacer un mundo nuevo definitivamente se comienza con uno antiguo. Para encontrar un mundo, tal vez tienes que haber perdido uno. O tal vez tienes que estar perdidx. La danza de la renovación, la danza que hizo al mundo, se ha bailado siempre en el filo de las cosas, en el borde, en la orilla brumosa.”



Bernofsky Rowe Cooke Vivir la otra lengua

En diciembre de 2020, la Cátedra Abierta UDP organizó un ciclo de diálogos en torno a la traducción literaria titulado “Vivir la otra lengua”. Participaron traductores y críticos de diferentes latitudes. En las mesas de trabajo dialogaron Soledad Marambio, Megan McDowell, Kristina Cordero, Mauricio Electorat, Kurt Folch, Rodrigo Olavarria, Rodrigo Rojas, Magdalena Edwards y Taj Greenlee¹. Los tres textos que aquí se publican corresponden a la conferencia de apertura de Susan Bernofsky, directora del Translation Center en el MfA in Creative Writing de la Columbia University; la conferencia magistral de William Rowe, fundador de Centro de Investigación de Poéticas Contemporáneas en el Birkbek College de la Universidad de Londres; y, finalmente, la conferencia de cierre de Stuart Cooke, poeta, traductor y profesor de creación literaria en la Griffith University de Australia.

¹ Las conferencias y diálogos completos están en el canal de Youtube de la Facultad de comunicación y letras UDP: <https://www.youtube.com/channel/UCa3ZQgXTqgbSxFePtMMf32Q>. Y también en la página web de la Cátedra Abierta UDP: <https://catedraabierta.udp.cl>



Traducir es contar historias Susan Bernofsky

La traducción es una forma de narración, una manera de dar cuenta de algo que has leído en otro idioma. Al traducir, pones en palabras —tus propias palabras— lo que encontraste en una obra extranjera, haciendo todas las voces, como si estuvieras con oyentes alrededor de una fogata. A pesar de que, por definición, casi todas las traducciones se basan en textos escritos por alguien más, la posición subjetiva de quien traduce penetra inevitablemente en el texto traducido, añadiendo un segundo nivel de narración implícito. Esta compleja relación estructural, que involucra al original, a quien traduce y a la traducción, es más claramente visible en el caso de las retraducciones, especialmente de obras clásicas de las que ya existen varias traducciones en un lenguaje dado.

He estado pensando mucho sobre las historias que cuento al traducir porque estoy en las primeras etapas de un nuevo proyecto enorme de retraducción: la novela monumental *La montaña mágica* (*Der Zauberberg*) de Thomas Mann, publicada originalmente en 1924. Se han publicado dos traducciones anteriores de esta novela, cada una admirable a su modo. La primera, publicada por Helen Lowe-Porter en 1927, fue hecha en diálogo con Mann y ayudó a cimentar su reputación internacional (y recientemente

servió de inspiración para *This Little Art* de Kate Briggs). Y en 1995, John E. Woods publicó una retraducción que fue muy elogiada, sobre todo por capturar la ironía y el humor de Mann. Así que, dado que la novela no “necesita” una traducción nueva —como sería el caso de haber sido mal traducida en el pasado—, cuando fui invitada a preparar una nueva traducción del libro para Norton, lo primero que me pregunté fue si tenía algo que contar sobre este libro que según yo necesitara ser dicho. Esta forma de pensar provenía directamente de las retraducciones de obras clásicas que había hecho antes: *Siddhartha* de Herman Hesse y *La metamorfosis* de Franz Kafka. En ambos casos descubrí una historia que quería contar y que sentí que daría nuevas luces sobre la obra, incluso luego de sus traducciones previas al inglés.

En el caso de *Siddhartha* de Hesse —un relato de búsqueda en que un joven pasa años a la liga de la forma correcta de vida—, mi historia tenía que ver con la relación entre el estado de gracia que persigue el protagonista y el lirismo de la prosa que describe su búsqueda. Sin importar cómo se valore la profundidad de Hesse como novelista, es innegable que fue un muy talentoso prosista del estilo cuyas oraciones en alemán son casi agresivamente melódicas: cargadas de asonancia, en ocasiones hasta empalagosas en su exceso. En *Siddhartha*, sentí que Hesse estaba usando un sentido de balance armónico en sus oraciones como un correlativo de la visión de mundo de sus novelas. Es importante recordar que esta novela fue escrita justo después de lo que hasta ese momento aún era llamado la Gran Guerra. La violencia sin precedentes de esta guerra librada con tecnología del siglo XX —incluyendo tanto armas químicas como tanques y bombarderos— mató a millones de combatientes y dejó a muchos otros físicamente mutilados y/o psicológicamente horrorizados. La palabra “shellshock” [neurosis de guerra] fue acuñada en 1915 para describir la condición de quienes habían pasado por esa experiencia.

Hesse comenzó *Siddhartha* en 1919 y la terminó en 1922. Así que, en un momento en que toda Europa seguía tambaleándose por la guerra —y la pandemia de influenza que le siguió inmediatamente después—, Hesse ofreció una alternativa radical a las graves heridas y la muerte, dándole a su joven protagonista todo el tiempo del mundo para buscar su verdadera vocación.

Y la prosa que acompaña su proyecto —oraciones que fluyen melódicamente, sostenidas por la asonancia— representa un estado de nirvana, de un universo en equilibrio. Todo es sobre un balance armonioso y un ritmo dignificado.

Mantuve esta interpretación del libro de Hesse en mente mientras trabajaba en cada oración de mi traducción, cultivando tanto lirismo como podía. Aquí está, por ejemplo, la última oración del libro, en que el amigo de Siddhartha, Govinda, se da cuenta de que Siddhartha ya alcanzó la iluminación y lo observa maravillado:

Tief verneigte er sich, bis zur Erde, vor dem regungslos Sitzenden, dessen Lächeln ihn an alles erinnerte, was er in seinem Leben jemals geliebt hatte, was jemals in seinem Leben ihm wert und heilig gewesen war.

Deeply he bowed, bowed to the very earth, before the one sitting there motionless, whose smile reminded him of everything that he had ever loved in all his life, everything that had ever, in all his life, been dear to him and holy.

[Tanto se inclinó, se inclinó hasta la tierra misma, ante aquel que estaba sentado inmóvil frente a él, aquel cuya sonrisa le recordaba todo lo que había amado a lo largo de su vida, todo lo que él, a lo largo de su vida, llamó querido y sagrado.]

La primera línea de mi traducción está aumentada con palabras adicionales porque quería ralentizar el ritmo de la frase en que Govinda se inclina. La frase en inglés corría peligro de tener muy pocas sílabas, haciendo que la acción y su narración se sintieran muy apresuradas. Para poder a crear el sentido de solemnidad que el momento requiere, dupliqué la palabra de una sílaba “bowed” [se inclinó], aunque la palabra de tres sílabas que traduce (“verneigte”) aparece una sola vez en alemán. También añadí el enfático “very” [misma] a la frase “to the earth” [a la tierra], sobre todo por ritmo, pero también para remover la ambigüedad de la preposición “to” [a]: Govinda se inclina tanto que su frente toca el suelo, pero se está inclinando ante Siddhartha, no a la tierra. El “very” interrumpe la posible malinterpretación de la frase.

La repetición de “bowed” también sirve para compensar por la estructura quiástica que elidí

más adelante en la oración (“in seinem Leben jemals [...] jemals in seinem Leben”). Decidí no reproducirla exactamente por la rareza (¿cursilería?) de escribir “in his life ever” [en su vida toda] en inglés, así que, en lugar de eso, las palabras “ever in all his life” [a lo largo de su vida] aparecen en dos configuraciones ligeramente distintas. Mi oración tenía dos conjuntos de elementos repetidos, mientras que la de Hesse solo tenía uno: así estoy enfatizando lo que quiero mostrarle al lector sobre su prosa. Estas repeticiones representan retóricamente el sentido del balance del que he estado hablando.

El último retoque que le hice a la oración fue en la sintaxis de la frase final, que reordené porque no pensé que las últimas palabras del libro debieran ser “to him” [para él], incluso aunque las palabras finales en alemán son el equivalente a “had been” [había sido]. En el alemán, en que tantas oraciones terminan con verbos auxiliares conjugados —cuyo bajo contenido en información los hace funcionalmente invisibles—, las últimas palabras que destacan enfáticamente son “wert und heiling”, y yo también quería terminar mi traducción ahí, en la palabra resonante “holy” [sagrado].

En *La metamorfosis* de Kafka, la historia que quería contar era de un tipo muy distinto. Mi lectura se basa en mi convicción de que Gregorio Samsa es un melodramático histérico, que la historia es una comedia —si bien una muy, muy oscura— y que el chiste es siempre a costa suya. Aquí el sentido del humor de Kafka es siempre seco e invariablemente situacional, basado en la desconexión entre los intentos frenéticos de Gregorio por hacer lo correcto y su grotesco estado físico. Siendo el modelo mismo del empleado leal y obediente, está tan horrorizado por la idea de que va a llegar tarde al trabajo que ignora el problema mucho más serio de que su cuerpo se ha transformado monstruosamente; esta caracterización ridiculiza la noción misma de obediencia al deber. Su humillación es aún más graciosa (y también más triste) porque podemos ver que, en algún sentido espiritual, él mismo ha provocado su propia maldición a través de su obediencia fanática, que es extrema hasta el absurdo. La parte más graciosa de la historia es, en mi opinión, cuando el padre de Gregorio saca una caja fuerte llena de documentos familiares para revisar sus finanzas luego de la transformación de Gregorio,

revelando que todo el tiempo la familia tuvo bastante dinero. Esto pasa después de que Gregorio explica que no tenía otra opción más que trabajar como un perro para pagar las severas deudas de sus padres. Resulta que nunca las tuvieron. Una vez más, el chiste es a costa suya. Este es un humor de tipo melodramático, así que me dediqué a hacer el melodrama tan claro y obvio como pude en toda la traducción.

Eso muchas veces implicó encontrar un humor seco en el uso de un lenguaje demasiado formal y una enunciación precisa (en contraste con el nuevo cuerpo de Gregorio), como cuando su hermana por fin encontró una comida tan asquerosa como para gustarle al monstruoso Gregorio: “Might I be less fastidious than before?” he thought, already sucking greedily at the [moldy] cheese...” [—¿Acaso yo podría ser menos fastidioso que antes? —pensó, mientras chupaba el queso [mohoso] como desafortunado...]. Aquí el humor proviene del contraste entre “might” [acaso podría] y “fastidious” [fastidioso] (discurso elevado) y “sucking greedily” [chupaba como desafortunado] (bajo).

Un momento de melodrama histérico surge del miedo de Gregorio a que el gerente general de su firma —quien vino a su hogar para ver por qué no ha llegado al trabajo— le dé un reporte negativo sobre él a su jefe: “Gregor realized he could not possibly allow the general manager to depart in his present frame of mind if his own position at the firm was not to be put in the gravest jeopardy” [Gregorio comprendió que de ninguna manera podía permitir que el gerente general partiera en su estado de ánimo actual, o su propia posición en la firma estaría en el mayor de los peligros]. El lenguaje inflado de “gravest jeopardy” [mayor de los peligros] deja claro el tono melodramático que estoy buscando.

En un punto de la historia, usé la misma técnica de duplicar el verbo que en *Siddhartha* para ralentizar la acción que estaba ocurriendo muy rápido, porque las palabras inglesas en cuestión tienen menos sílabas que sus contrapartes alemanas. Gregorio salió de su pieza, con la esperanza de persuadir al gerente general de que se quede para escucharlo, pero su padre lo hace volver a entrar. Gregorio había atravesado la estrecha puerta (un lado de la puerta doble sigue cerrado) escabulléndose por el lado y, cuando ahora intenta retirarse por esta apertura en seis patas (y a su máximo ancho lateral), se queda

atascado y tienen que empujarlo. Su padre le brinda esta ayuda con violencia.

La frase que describe esta acción en alemán es “da gab ihm der Vater von hinten einen jetzt wahrhaftig erlösenden starken Stoß”. La palabra “Stoß”—que significa “empuje”, “empujón” o “embestida”, con connotaciones sexuales—viene precedida aquí por tres palabras que la modifican (un adverbio y dos adjetivos: *wahrhaftig, erlösenden, starken*) que suman nueve sílabas, creando algo de suspenso en la oración. Logré llegar a ocho sílabas con “genuinely liberating” [realmente liberadora], pero decidí traducir el verbo dos veces para resaltar el drama y asegurarme de que el trasfondo sexual estuviera claro sin dominar el pasaje por completo. En mi traducción, el padre “administered a powerful shove from behind, a genuinely liberating thrust” [le dio un poderoso empujón por detrás, una embestida realmente liberadora], para quitar a su descendencia monstruosa de la entrada.

Estos son dos ejemplos de cómo una interpretación de una obra se puede convertir en una historia que se desarrolla en muchas pequeñas decisiones de traducción en el nivel oracional. Ahora bien, no recomiendo añadir sílabas en todas las oraciones que se traducen del alemán al inglés, incluso aunque las traducciones en inglés resulten inevitablemente más cortas en cuanto al número de sílabas; yo solo lo hago cuando parece importante para conservar lo que considero como la estrategia retórica en momentos clave del texto.

Ahora pasemos a *La montaña mágica*, una obra verdaderamente monolítica de la literatura alemana. Me va a tomar un tiempo terminar de decidir exactamente qué clase de historia quiero contar en mi traducción y mi historia podría cambiar mientras trabajo en esas miles de páginas. Una de las ideas que ya tengo es que el libro es un enorme cuento de hadas inflado, como sugiere una observación en el prólogo: “Además, es posible que esta historia nuestra, en su naturaleza más profunda, tenga algún parecido con un cuento de hadas”. Hay varios puntos, incluso al principio del libro, en que mis decisiones de traducción reflejan esta lectura.

Uno de los primeros problemas que tenía que resolver en *La montaña mágica* es la traducción de la simple palabrita “*einfach*” (literalmente: “simple”) que aparece en la primera línea, tanto

del prólogo como del Capítulo Uno. En ambos casos, es usada como parte de la unidad “*ein einfacher junger Mensch*” (literalmente: una simple persona/hombre joven). Y en mi primer borrador escribí “simple young person” [simple persona joven], y entonces comencé la búsqueda de una mejor palabra con la que reemplazar ese “simple”, ya que, después de todo, es claro que el protagonista de la gran novela de Thomas Mann no es un simplón. Consideré varios sinónimos posibles: “regular”, “ordinario”, etc. —mi pareja incluso sugirió el equivalente del siglo XXI “básico”—, antes de decidirme por “unremarkable” [nada llamativo], una palabra atractiva que calza bien con el tono irónico de “estoy-cruzando-los-dedos, todos-entendemos-el-chiste” que Mann está cultivando.

Pero entonces me puse a pensar más sobre esto. ¿En qué sentido el joven Hans Castorp no es llamativo? No es una persona común; lo primero que aprendemos sobre él es que es rico, o que al menos es cercano a la riqueza: lleva una maleta a la moda de piel de cocodrilo cara y exótica que, como se nos informa de inmediato, le fue dada por un cónsul con un nombre que suena refinado, quien es a la vez su tío y su padre adoptivo. Es evidente que la historia de su familia no es simple. La palabra podría, por supuesto, estar siendo usada irónicamente. ¿En verdad Mann pretende que leamos atentos a la ironía compleja desde la segunda palabra del Capítulo Uno? Quizás. Pero comencé a hurgar en diccionarios de época para saber cómo se usaban las palabras “*einfach*” y “*simple*” a principios del siglo XX y descubrí esto: ambas palabras se entendían comúnmente (=primera entrada en sus definiciones de diccionario) como “*guileless*” [inocente] o “*artless*” [ingenua], o sea, una persona “*senza alcun sospetto*” (como los nada suspicaces Paolo y Francesca de Dante, quienes se enamoraron por un libro). Y esto tiene sentido. ¿Acaso *La montaña mágica* no es la historia de un joven nada suspicaz que tomó un tren para hacer “una visita de tres semanas” que resultó ser mucho más de lo que se esperaba? Realmente creo que esta es la historia que Mann está contando. Así que, teniendo en mente el fragmento del prólogo donde el narrador sugiere tímidamente que hay algo de cuento de hadas en el libro que está presentando, ¿será que en verdad la traducción de “*einfach*” es literalmente “*simple*”? ¿No son

muchos los cuentos que comienzan con una “simple persona joven” partiendo en un viaje? Y si el significado secundario de “no muy perspicaz” también se asoma, puede que eso no sea inapropiado, dado el tono general de desapego algo burlón del narrador.

Siguiendo mi reflexión, recordé el brillante análisis de Emily Wilson sobre el inicio de la *Odisea* de Homero que la llevó a describir a Odiseo como “un hombre complicado”: ella nota que esta palabra deriva etimológicamente del latín “plicare” (plegar). Odiseo es a la vez alguien que tiene muchas capas (como una tela plegándose en sí misma) y que ha viajado por muchos lugares (hay muchas vueltas en su pasado). Él es una persona “con pliegues”, los *com* y *pli* de “complicado”. Y resulta que el *ple* de “simple” también deriva de “plicare” (*sim* significa “mismo-igual”, es decir “uno”). Lo simple es lo que tiene solo una vuelta o pliegue. Técnicamente, se podría objetar, lo simple debiera ser “sin pliegues”, tal como complicado es “con pliegues” (*com* = *con*), o, para usar un ejemplo de otro tipo, ese excelente producto al que nos referimos como “two-ply toilet paper” [papel higiénico de doble hoja], ¿no debiera llamarse “one-ply” [de un pliegue]? Bueno, en un cierto punto, la palabra que se refería a pliegue pasó a significar también capa, haciendo de “simple” el opuesto claro de “complicado”. Esto también hace que no esté nada mal como equivalente metafórico del alemán “einfach”, que literalmente significa “un compartimento”. Aún estoy en el comienzo de mi exploración de *La montaña mágica*, pero por ahora voy a referirme a él como “un joven simple”.

Cuando trabajo en la nueva traducción de una obra previamente traducida, intento no pasar mucho tiempo revisando las anteriores, por miedo a que esto pueda interferir con mi búsqueda de mi propia visión sobre el libro. Pensar sobre “einfach”/“simple”, sin embargo, me llevó a consultar las dos traducciones previas. La de Helen Lowe-Porter usa “simple-minded” [de mente simple] en el prefacio y “unassuming” [modesto] en el Capítulo Uno. Para mí, eso parece más una edición casual del texto que una decisión consciente de su parte; quienes traducen no siempre pudieron estipular el control de la edición final en sus contratos como ahora. John Woods usa la palabra “ordinary” [ordinario] en ambos pasajes, como parte de su adelanto del tono irónico del libro.

Otra historia que quiero contar sobre la novela de Mann se relaciona con el turismo. Se nos recuerda con frecuencia que el protagonista del libro viene de Hamburgo, en el norte alemán, y que experimenta el ambiente suizo de la novela como exótico. Cuando los ve por primera vez, alaba los Alpes en exceso, y encuentra simpáticamente pintoresco que a una mesera en Davos no se le diga “Kellnerin”, sino que “Saaltöcher” (literalmente “hija del salón”, una expresión común para “mesera” en la Suiza de esos días). Como he pasado mucho tiempo en y pensando sobre Suiza debido a mi trabajo de décadas traduciendo a Robert Walser, siento un afecto particular por la ambientación de la novela y quiero describir este espacio de manera claramente turística, como Hans Castorp y Mann —ambos provenientes de la costa báltica— lo hubieran experimentado en ese tiempo. Por una parte, probablemente voy a llamar casi todo, en este contexto multilingüe —recuerden que Suiza tiene cuatro idiomas oficiales—, por su nombre alemán (por ejemplo, Graubünden en lugar de los Grisones). Una de las fuentes que estoy consultando es una guía turística de principios del siglo XX.

También busco darle forma a mi traducción en términos de un recuento realmente preciso de los artefactos culturales del libro. Irónicamente, esto es más fácil para esta que para cualquiera de las traducciones anteriores, debido al internet y al acceso a bibliotecas del siglo XXI. Helen Lowe-Porter tradujo el libro poco después de que apareció y tuvo acceso directo al mismo Mann, pero no me imagino que él estuviese interesado en explicarle cada detalle de cada referencia; y John Woods lo tradujo 70 años más tarde, pero antes de que el internet se volviese la poderosa biblioteca de referencia que es hoy. *La montaña mágica* está excepcionalmente llena de cosas que se deben indagar, y yo he estado haciendo mucho de eso, ya sea online o en fuentes referenciales del periodo en papel.

Por ejemplo, el primo de Hans Castorp —el paciente tuberculoso que vino a visitar en Davos— le cuenta de otra paciente que habla en una serie interminable de malapropismos. Un error lingüístico particularmente torpe que ella comete, “Steriletto”, involucra algo llamado “Steriletto”, que ella confunde con “Stiletto” (“stiletto”). En la época en que escribió Mann, “stiletto” aún significaba solo “daga fina” —todavía no se

conectaba con el calzado de taco aguja— y le hubiese parecido una palabra bastante exótica a una hablante alemana de origen aislado como la persona de la que se están riendo aquí. Por desgracia, la palabra que ella confunde con esta no es apropiada para usarse en un contexto formal: un “Sterilett” (que deriva del francés “stérilet”) es un dispositivo intrauterino, el mismo que Margaret Sanger, la feminista de principios del siglo XX, promovía en su panfleto de 1921 “El uso del pesario”. Traduciendo este pasaje, he considerado dejar el mismo malapropismo del periodo (“steriletto”) que usó Lowe-Porter, pero idealmente este punto de la traducción sería más legible para quienes leen en el siglo XXI como lo que es: una equivocación muy vergonzosa. Woods traduce la palabra como “stirletto”, capturando la mala pronunciación, pero no su falta de decoro. Por ahora, he estado jugando con variantes de “switchblade” [navaja suiza] (sin haber encontrado una satisfactoria basada en “stiletto”). Lo mejor que he encontrado hasta ahora es “snatchblade” [navaja sucia], que creo que muestra la crueldad del humor Schadenfreude [a partir del sufrimiento ajeno] de los hombres que se ríen a expensas de esta mujer inculta, lo que me parece importante para establecer la atmósfera del libro de Mann.

Esto es solo un balance inicial de cómo me estoy aproximando a este cuento de hadas suizo escrito en Alemania. Mis ideas sobre el libro pueden cambiar y desarrollarse más mientras trabajo, pero pensé que sería valioso compartirlas en su forma provisional como un ejemplo de cómo se puede emprender un proyecto así. Pensar en términos de historias que queremos contar sobre la obra es una buena manera de enfocar nuestro trabajo. También ayuda a asegurarnos de que llamemos las cosas por los nombres que les son más apropiados dentro del contexto de nuestra traducción.



Reflexiones sobre la traducción de Zurita y Vallejo **Willian Rowe**

Antes de compartir mis ideas sobre el trabajo de la traducción, quisiera hablar de la experiencia de traducir el libro *INRI* de Raúl Zurita. Luego haré algunos comentarios sobre el trabajo de traducir *Trilce* de Vallejo. Descubrí, a pesar del hecho que Zurita, tanto en sus comentarios sobre el libro como en la escritura misma, enfatiza el papel primario del sonido, descubrí que la fuerza, el movimiento de *INRI* consiste en la sintaxis más que en el manejo del sonido de las palabras. En el trabajo de la traducción, sin embargo, me encontré frente a la necesidad de intensificar los varios efectos del sonido de la materia lingüística. Me pregunto ¿por qué sucedió así? Encontré, por casualidad, un pasaje del escritor inglés John Bunyan, que vivió en el siglo XVII. Habla del uso de las figuras o metáforas en su escritura: dice que son como los erizos que se pegan al cuerpo del lector, es decir, erizos en el sentido de las cortezas espinosas de las plantas. Sentí, inmediatamente, una conexión con las imágenes de *INRI*. Zurita ha dicho que las imágenes que aparecen en el libro no se ven sino se sienten con el oído, y eso porque a los desaparecidos que fueron arrojados desde helicópteros les habían sacado los ojos con ganchos: por eso, dice, ‘en el libro nadie ve, sólo oye.’¹ Dado que el oír se relaciona estrechamente

1 Prefacio a la traducción inglesa. New York: New York Review of Books, 2018, p. 4.

con el tacto, la noción del erizo es precisa: suministra una manera de pensar el efecto altamente penetrante de las imágenes de *INRI*.

Solemos pensar que el lenguaje nos comunica lo visual.² Pero puede darse el caso contrario, que las palabras impidan que veamos una imagen, que realmente la veamos.³ Existe la noción tradicional del logos, como aquello que echa luz sobre el mundo. Sin embargo, en la poesía, sobre todo en la poesía contemporánea, lo visual y el trabajo de la palabra pasan por un proceso disyuntivo. En *Purgatorio* de Zurita, las vacas se comen el logos. En la poesía tardía de Paul Celan el logos pierde su capacidad de echar luz. Ya lo veremos en *Trilce*. No hablo de la poesía convencional y conservadora, donde la intención del poeta consiste en cargar las imágenes con sonidos que las imitan. Esto produce una sutura entre la subjetividad y la cosa externa. Ese tipo de intensificación sonora limita la experiencia de lo visual a la aprehensión de lo visual como representación. El poema 'Vocales' de Rimbaud es un caso límite que se sitúa entre el sonido que mimetiza los otros sentidos y la disociación entre lo sonoro y lo visual.⁴ El efecto no es solo de conjunción sino también de disyunción. Ya para Mallarmé, la disyunción constituye el campo en el que el poema se mueve. Propone que eso, sin lo cual el verso no podría existir, se articula en términos de una tensión entre el deseo de un término dotado de ciertas propiedades y el encuentro con un término completa o parcialmente careciente de esas propiedades.⁵ El ejemplo que da Mallarmé son las palabras *nuit* y *jour*. *Nuit* tiene el timbre de lo claro, lo iluminado, el día; y *jour* el timbre de la oscuridad, lo tenebroso. Es decir, el deseo del poeta es el de encontrar una palabra cuyo timbre engloba el timbre de la cosa, y el hecho es que esa palabra no existe. La tensión que se produce

constituye para Mallarmé el campo de la poesía. Me pregunto si el incremento de la función del sonido, que introduce en la versión inglesa de *INRI*, produce cierta convencionalidad. Pienso que no es así. La fuerza de la impresión sonora no imita las cosas que aparecen; al contrario, contrasta con la extrañeza de aquello que sucede en el campo de la apariencia. Este hecho puede ponerse en evidencia si cito los primeros versos de *INRI*. El texto original va así:

Sorprendentes carnadas llueven de cielo.
Sorprendentes carnadas sobre el mar. Abajo el
océano, arriba las inusitadas nubes de un día
claro. Sorprendentes carnadas llueven sobre el
mar.

Ahora la traducción inglesa:

Strange baits rain from the sky. Surprising bait
falls upon the sea. Down below the ocean, up
above unusual clouds on a clear day. Surprising
baits rain on the sea.

La triple repetición del mismo sonido ('strange baits rain') no se encuentra en el texto original. La versión de Anna Deeny reduce la extrañeza de lo visto:

Strange flesh rains from the sky. Strange flesh
over the sea. Below the ocean, above the
unusual clouds on a cloudless day. Strange
flesh rains over the sea.⁶

'Strange flesh rains' *representa* algo, concuerda con el orden normativo —regulado— de lo visual. 'Sorprendentes carnadas llueven' no va por ese camino. La versión de Deeny suprime la metáfora y la función disyuntiva de ésta.

Pero queda la pregunta, ¿Por qué, en la traducción al inglés, encontré que no bastaba el trabajo de la sintaxis para conservar la fuerza de las imágenes? Creo que se trata del hecho que en el español la sintaxis suele tener más viscosidad y más lentitud. De ahí que las imágenes se incrustan con más intensidad, digamos con más inercia.

Viene al caso el modo en que Zurita piensa el ritmo. Ha dicho que le parece redundante la disposición irregular de los versos en la página

2 Mario Montalbetti, en *Sentido y ceguera del poema* (Santiago: Bisturi 10, 2018), propone que lo visual no es campo propio de la poesía.

3 Observación de Helen Dimos.

4 Sean Bonney, en *Happiness, Poems After Rimbaud* (London: Unkant, 2011), p. 28, desmantela el poema de Rimbaud, llenando las vocales con contenido de la violencia sistémica.

5 Escribe: 'mi sentido lamenta que el discurso no exprese los objetos mediante toques que responden a ritmos o colores, que existen en el instrumento de la voz, entre las lenguas y a veces en alguien. Al lado de la sombra, opaca, la oscuridad poco se oscurece; qué decepción, frente a la perversidad que confiere a la noche como al día, contradictoriamente, timbre oscuro por aquí, claro por allá. El deseo de un término de esplendor brillando o apagándose, marcha atrás; en cuanto a alternativas luminosas: solamente así no existiría el verso.' Stéphane Mallarmé, 'Crisis del verso', <https://tallerigitur.com/ensayo/crisis-del-verso/396/>

6 Raúl Zurita, *Sky Below. Selected Works*, con traducción de Anna Deeny Morales. Chicago: Northwestern University Press, 2016, p. 171.

que se suele dar en la poesía contemporánea de lengua anglosajona, porque en el proceso de la lectura uno descarta los cortes irregulares de los versos y los recompone dentro de una continuidad, sin que se cambie el sentido del poema. Esto sucede en la mayoría de los casos. Para Zurita la disposición de los versos en el espacio de la página se determina por el tiempo que requiere una proposición para completarse. Es decir, el ritmo del verso se rige por ese principio.⁷ Creo que la sintaxis del español, dada su mayor espesura gramatical, permite con más facilidad que el inglés la temporalización del pensamiento poético. Esta temporalización consiste en el pasaje del tiempo tanto por la palabra como por la oración.⁸

Las reflexiones de Walter Benjamin en torno a la traducción incluyen una afirmación bastante singular, en cuanto al grado en que difiere de las concepciones normativas. Sostiene que la traducción constituye, de por sí, una *forma*. Rechaza la noción de que el acto de traducir se desplaza entre los polos de la libertad y la fidelidad. Dice: 'la relación entre el contenido y el lenguaje es completamente diferente en el texto original y en la traducción.'⁹ Cualquiera que fuese la actitud teórica del traductor, la norma reside en aquel pensamiento práctico e implícito que considera que su trabajo se lleva a cabo dentro de una relación de supeditación al texto original y que ese trabajo debe reproducir aquello que el original comunica. Es probable que los procedimientos de la traducción actualmente en boga, como por ejemplo la traducción homo-fónica, la homo-sintáctica, y la diversamente oulipeana, derivan, entre otras cosas, del deseo de eludir esa especie de dependencia del lenguaje original. Sin embargo, la libertad de la que gozan estas opciones conlleva una excesiva confianza en las capacidades expresivas de la lengua receptora.

El principio clave del argumento de Benjamin es el siguiente:

7 Esa afirmación de Zurita pertenece a la época en que escribió *Purgatorio*. La versión manuscrita de ese libro, escrita sobre papel cuadriculado con suma precisión espacial, pone en evidencia la operación de esa concepción; es decir, la duración temporal se articula en términos del espacio de la página.

8 En *INRI*, como en sus otros libros, Zurita repite las oraciones y no los sonidos; el movimiento del pensamiento no pasa por el vector de la homofonía (o la rima parcial).

9 Walter Benjamin, 'La tarea del traductor,' <https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/la-tarea-del-traductor-walter-benjamin.pdf>, p.135. Esta versión utiliza el término 'esencia' en lugar de 'contenido.'

La tarea del traductor consiste en encontrar la intención específica hacia la lengua receptora que produce en esa lengua el eco del texto original. Este rasgo de la traducción la diferencia básicamente del trabajo del poeta, porque la intención de éste nunca se dirige hacia el lenguaje como tal, a su totalidad, sino se dirige solamente hacia determinadas relaciones lingüísticas.¹⁰

Podemos derivar el sentido de esta idea de la intención hacia la lengua/el lenguaje si citamos ciertas características de la que sería para Benjamin una buena traducción. Ésta no se preocupará del significado del original sino de la modalidad de la significación dentro de la que éste se mueve.¹¹ Además, pondrá a prueba la lengua destinataria y en ese proceso la cambiará.¹²

Para volver a la experiencia de traducir *INRI*, no puedo decir que la intención hacia el lenguaje existía como propuesta sintética. Sin embargo, efectivamente, existió un conjunto de intenciones. Creo que éstas pueden resumirse citando a un poeta contemporáneo inglés, Sean Bonney. Describe, en su 'Tercera carta en torno a la armonía', la situación actual de la lengua:

La gramática y la sintaxis ya no se pueden controlar. El habla, que normalmente [usually] sería el modo de entrar en el tiempo realmente existente, el tiempo que vivimos, se comprime y se estira hasta devenir una red de círculos y anillos, que en su perímetro es un sistema de música arañada y negativa y en su centro una muralla. Esa muralla somos nosotros.¹³

Ese tiempo real será no solo interno sino, en igual medida, externo: interno y externo al sujeto colectivamente individual, al sujeto de la escritura. Creo que esta crítica al lenguaje que Bonney lleva a cabo informa el trabajo de traducir tanto *INRI* como *Trilce*. Se manifiesta, por ejemplo, en cierta divergencia para con el uso normal de las palabras y para con la sintaxis

10 Id., p. 136. Esta versión traduce la última frase como 'determinadas relaciones lingüísticas'.

11 No he citado el aspecto teológico del ensayo de Benjamin, que retoma el pensamiento de Mallarmé dándole un sesgo nuevo, ya que ese tema nos llevaría a otro campo de la reflexión poética.

12 Id., p. 134.

13 *Letters Against the Firmament*, London: Enitharmon, 2015, pp. 40-41.

normativa del inglés,¹⁴ con la cual quise producir una extrañeza, cierta descolocación de los términos. Estos desplazamientos se nutren del habla de la calle, aunque no la imitan. Pero esto lo hago con otro espíritu del que moldea la conocida traducción de Clayton Eshleman. Encuentro, en las versiones de éste, un énfasis con rasgos entre surrealistas y expresionistas en la unidad y expresividad del sujeto hablante.

Trilce II es un poema en que el tiempo externo, el de la cárcel con su espacio amurallado, al pasar por el lenguaje, se hace interno. Ese proceso se entrecruza con otro movimiento que divide el poema en dos partes diferentes: la primera consiste en una forma determinada del lenguaje poético en la que la materialidad sonora de las palabras se relaciona de manera mimética con el espacio objetivo y en ese proceso deviene en vehículo de la subjetividad (lo interno):

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Lo inmovilizado del tiempo carcelario se encarna, de modo mimético, en la dureza de los consonantes ('estancado') y en la repetición de la vocal e en la expresión 'entre relentes'. En la segunda parte del poema, la actitud hacia el lenguaje cambia.

El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Aquí el tiempo mismo deviene en sujeto que habla; el tiempo ya no es imagen visual-sonora que refleja y se sutura con el sujeto. Se ha escapado de esas determinaciones sensoriales hacia una zona más abstracta, más formalizada. El goce de la sonoridad de las palabras se ha desplazado por el vaciamiento de la vocal a al repetirse ésta 16 veces. Este es el pensar del presente. No hay lugar ya para privilegiar la experiencia interna.

Traduje el primer verso así: 'Mid-day stagnated between sun-glaires.' Se trataba de crear, en lo posible, una estructura de sonido y ritmo que coloca en primer plano las sensaciones. Traduje el segundo verso así: 'Boring pump of prison

reduces'. Creo que de este modo la bomba que bombea no se lee solo como aparato situado dentro de la cárcel, sino también como metáfora de la cárcel misma: la cárcel misma bombea el tiempo, lo saca del espacio. Los dos endecasílabos mimetizan y a la vez vacían el tiempo. Luego, sentí la necesidad de acentuar las ideas, es decir el trabajo del pensamiento que se realiza al nivel intelectual-teórico, aún a costo de reducir las ambigüedades semánticas del lenguaje de Vallejo. En este sentido, traduje 'el reposo caliente aún de ser' en 'the still warm bed of being.' La palabra 'reposo', obviamente, produce una gama más amplia de sentido que 'bed' (p. ej. reposar incluye el sentido de 'estar enterrado'), y pasa lo mismo con 'ser', ya que en el verso de Vallejo 'ser' incluye no solo el ser como tal ('being'), sino también el ser algo. La versión inglesa, en cuanto a 'reposo', va hacia el polo concreto-sensorial, el que se refuerza con la asonancia de *bed* y *being*, y en cuanto a la palabra 'ser', se mueve hacia lo abstracto. Sentí que era necesario ese movimiento entre lo concreto y lo abstracto. *Ser*, en la versión inglesa es más abstracto. Ahora que reflexiono, empiezo a entender por qué existía esa necesidad. Se relaciona con el hecho que la segunda parte del poema de Vallejo pasa por el proceso de la suspensión de la simbolización. Es decir, lo concreto de '*bed of being*' se desmaterializa en lo abstracto de '*being*'.

Este proceso se expresa (se corporaliza, pasa por el cuerpo), de manera concentrada, en los últimos versos del poema:

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE.

Eshleman traduce el primer verso de la siguiente manera: 'What call all that stands our end on hAIR?' Hay aquí cierta actitud vanguardista, en el trastrocamiento de la frase común 'it made my hair stand on end.' Pero la intención no se cumple: el sentido normal de la frase se recompone. Además, se pierde el entrecruzamiento de *herir* con *erizar*, condensación que incluye el sentido del tiempo como *herida* y su relación con el cuerpo como el de un *erizo*. Si reflexionamos que el tiempo atraviesa tanto las palabras como los versos, entramos en la actitud primaria hacia el lenguaje de *Trilce*: el hecho que el dolor atraviesa tanto las palabras mismas

14 Creo que las divergencias sintácticas tienen cierta relación con los escritores llamados 'Ranters' del XVII inglés, p. ej. Abiezer Coppe, cuyo lenguaje ha influido en la obra de Bonney.

como la relación entre ellas. Quizá esto sea lo más difícil para la traducción, porque el elemento que hiere es el timbre de las palabras. Se trata de una relación con el lenguaje como tal. No me propuse reproducir ese elemento del libro. La deriva disyuntiva entre el timbre de la palabra y el de la cosa, zona en que para Mallarmé se realiza el trabajo poética, es diferente en el inglés.¹⁵ Sin embargo, uno puede preguntarse, ¿existe, en la lengua inglesa, la capacidad para el dolor? Aclaremos: no se trata de la expresión del dolor sino de algo que quizás podemos decir que va empozado en la lengua. No puedo sino dejar la pregunta sin respuesta.¹⁶ Lo cierto, sin embargo, es que esa condición de que el lenguaje esté permeado por el dolor requiere que el 'yo' poético sea de carácter disyuntivo y no expresionista y que el dolor se desplace dentro de la duración de las sílabas. A esos elementos, sí he tratado de reproducirlos en la traducción.

Sin duda, la modalidad del dolor de la que hablo pertenece al campo del tiempo real más que a la simbolización del tiempo. Para Benjamin, 'convertir la simbolización en lo simbolizado de por sí, recuperar desde el flujo lingüístico el lenguaje puro y plenamente formado, es la única y tremenda capacidad de la traducción.'¹⁷ Si, como propone Bonney, el lenguaje, en la época actual, nos impide entrar en el tiempo vivido, entonces la propuesta de Benjamin se hace imposible. Más bien, se trataría de comunicar el vaciamiento de la simbolización. Muchos poemas de *Trilce* en grado mayor hacen precisamente eso: pasa por el XLV, el VV, el XXVIII y otros la rajadura entre el lenguaje como materia expresiva, simbolizante, y el vacío.¹⁸

Estoy hablando de aspectos de *Trilce* que se me fueron aclarando gracias al proceso de la traducción. Una parte imprescindible de ese proceso han sido las glosas que empecé a escribir con el fin de entender el movimiento interior de los poemas. Éstas consisten en comentarios en

inglés, que en el principio no pensé publicar pero que a la larga he decidido incluir junto con los poemas traducidos como lectura paralela. En una primera fase, las glosas se dirigían hacia las ideas, el pensamiento filosófico, en parte porque me parecía que los críticos y traductores manifestaban cierta ceguera para con ese aspecto. La segunda fase de la escritura de las glosas fue interpretativa. La tercera versión de las glosas resultó de una colaboración con Helen Dimos: nos dimos cuenta de que interpretar los poemas de *Trilce* los disminuye, al escamotear el modo en que producen el sentido, y que la interpretación, la paráfrasis explicativa, es una trampa para la traducción. Hemos tratado de enfocar los comentarios en el trabajo poético mismo, especialmente en cuanto la crítica al lenguaje conlleva la necesidad de que cambie el sujeto y se transforme el mundo. La intención de las glosas es que sean un suplemento necesario a la traducción.

El lenguaje de *Trilce* atraviesa tres opciones estéticas: el simbolismo como tendencia poética que se produjo en Francia en el siglo XIX, el vanguardismo de tipo principalmente dadaísta, y la crítica al vanguardismo. A veces las tres figuran en un mismo poema. Una dificultad para la traducción es que esas tres tendencias no se produjeron de la misma forma en la poesía de lengua anglosajona. Sin embargo, existen puntos de entronque. El rechazo al simbolismo es especialmente importante en la poesía de Pound y de los llamados objetivistas norteamericanos (p. ej. William Carlos Williams). Pero el dada no tuvo tanta aceptación ni en Estados Unidos ni en Inglaterra hasta que, a partir de los años 50, se empezó a producir una amplia gama de poesía visual y sonora (p. ej. en la obra de Bob Cobbing).

Las glosas llaman la atención sobre esa complejidad de las diferentes vertientes lingüísticas de *Trilce*, pero no fue posible reproducirla dentro de la traducción misma. Además, coincido con la afirmación de Benjamin de que la tarea de la traducción no es precisamente la de imitar. Lo que sí me ha importado es la tarea de transmitir la vida de *Trilce*, eso que Benjamin llama la vida póstuma de la obra.¹⁹ Puse atención, en cuanto me fue posible, en el transcurrir del tiempo dentro de los versos, es decir en el tiempo granular que recorre la materialidad del lenguaje, que viene a ser el tiempo no simbolizado que atraviesa los bordes de la expresión lingüística.

15 Para citar un solo caso, el poema LII habla del 'b de baldío' del 'peón decúbito / que hoy otra vez olvida dar los buenos días, / esos sus días, buenos con b de baldío, / que insisten en salirle al pobre / por la culata de la v dentilabial que la vela en él.'

16 De hecho, el punto de partida sería indagar en la obra de determinados poetas de lengua inglesa.

17 Id., p. 140.

18 En el XXVIII, la palabra 'MADRE', rodeada por el espacio blanco de la página, interrumpe los sonidos abigarrados del almuerzo en casa amiga ('tías que hablan / en tordillo retinte de porcelana, / bisbiseando por todos sus viudos alvéolos'). El referente está ausente, la madre ha muerto.

19 Id., p. 130.

Si se puede hablar de una intención hacia el lenguaje, esa consistiría en la atención hacia la fuerza de lo no simbolizado que existe a los bordes de la expresión. En este aspecto, hay cierta semejanza entre el trabajo de traducir a Vallejo y el de traducir a Zurita. No puedo afirmar que he cambiado la lengua inglesa—eso corresponde a las grandes traducciones epocales, como las de Pound—pero, aprendiendo del trabajo de poetas como Bonney, y dentro de mis posibilidades, he tratado de trasladar la vida de *INRI* y de *Trilce* al tiempo presente.



Traducir lugar
y plenitud
una colaboración
con el Humedal
Antiñir
Stuart Cooke

En esta charla quiero dar una idea general de lo importante que es la traducción para un proyecto colaborativo en que he estado involucrado con el poeta huilliche Juan Paulo Huirimilla. Como se hará evidente, he llegado a pensar en la traducción en un sentido muy amplio, no solo en términos de traducir un texto del español al inglés, por ejemplo, sino que como un proceso de composición imaginativo y especulativo que se produce cuando el poeta les pone atención a terrenos muy amplios de semiosis más-que-humana. Aquí me inspiro tanto en lo que he aprendido sobre lenguaje y ecología de pueblos indígenas, como en desarrollos de los campos cambiantes de la biosemiótica y la cognición animal (y vegetal). En muchos contextos indígenas, el lenguaje humano no es una estructura separada y artificial que después se aplica o se superpone a los rasgos ‘naturales’ de la tierra. En cambio, el lenguaje viene de la tierra — el mapudungun, por ejemplo, es un lenguaje *de* la tierra— y también hay otros lenguajes —de aves, reptiles, insectos, mamíferos, árboles— que constituyen sistemas de signos totalmente distintos. De modo similar, una de las premisas subyacentes de la biosemiótica es que la semiosis —la creación e interpretación de significado— no es una especie de poder sagrado de uso exclusivo de los seres humanos, sino que es fundamental para

todo lo vivo. Por eso, la investigación reciente sobre cognición animal y vegetal ha comenzado a revelar sistemas lingüísticos complejos no solo en ballenas y chimpancés, sino que también en varias especies de aves, hormigas y abejas, además de innumerables especies vegetales. En un mundo de tal plenitud semiótica, las posibilidades de ‘traducción’ de pronto se multiplican al infinito. Debido a que especies diferentes podrían tener lenguajes radicalmente diferentes, tanto en contextos indígenas como en el de la biosemiótica solemos descubrir que hay áreas significativas de coincidencia interespecies. Por ejemplo, es por medio de la interpretación de signos de la flora y fauna alrededor que la cacería (humana y no humana) tiene éxito. Es con esta comprensión expandida y multiespecies de la semiosis que me he embarcado en mi colaboración con Huirimilla.

Nuestra colaboración se localiza en una pequeña zona, el Humedal Antiñir, que yace a las afueras de Puerto Montt. Con la intención principal de proteger el Humedal de la urbanización, estamos desarrollando una etnografía poética del área para describir su importancia ecológica y su significación para la población huilliche local. Como una ‘etnografía poética’ que nos imaginamos que será publicada algún día en español y en inglés, nuestro proyecto involucra tanto escritura —poemas, ensayos, transcripciones de entrevistas— como traducción —sobre todo mis traducciones de poemas y conversaciones del español al inglés—. Pero como empecé a delinear más arriba, en muchos sentidos ‘escritura’ y ‘traducción’ son dos actividades inseparables en este proyecto. Esto se debe a que en nuestras composiciones poéticas también nos interesa cómo articular la *presencia* del Humedal, incluyendo las múltiples maneras en que él mismo se expresa o produce signos para la interpretación (¿o produce signos que se resisten a la interpretación!).

Y, como esta es una colaboración entre perspectivas australianas y chilenas, no indígenas e indígenas, Huirimilla y yo queremos explorar cómo podemos hacer que el Humedal ‘se mueva’ a otros lugares —o, cómo podemos traducirlo, y lo que significa, a otros contextos—. Como ambos somos poetas, estamos privilegiando la poesía como el mecanismo que da coherencia a la variedad de perspectivas divergentes que, de acuerdo a Huirimilla, forman lo que él llama el ‘geoterritorio’ del Humedal. Mientras que las explicaciones en prosa (como este ensayo) son importantes,

nuestro proyecto se basa en la premisa de que es a través de las estructuras más flexibles de la poesía que diferentes maneras de ver y entender del Humedal pueden correlacionarse mejor. Gran parte de nuestra documentación, por lo tanto, ocurre durante nuestros paseos por el Humedal, en que emprendemos una composición poética abierta, exploratoria. Es importante que nuestro proceso de composición no está dirigido ‘hacia adentro’ para explorar nuestras interioridades; asimismo, no nos interesa describir al Humedal con detalles estáticos, intemporales, como si fuera un paisaje natural inanimado e inhabitado. En el fondo, nos motivan las siguientes preguntas: a) ¿cómo podemos entender al Humedal en su contexto local y global?; b) ¿cómo, a través de la poesía, estamos protegiendo y compartiendo conocimiento importante sobre el Humedal?; c) ¿cómo podría un conocimiento así ‘moverse’ transculturalmente o ser traducido para lectoras y lectores no huilliches o internacionales?

He escrito mucho sobre Huirimilla y su poética en otros lugares, así que no voy a dedicar mucho tiempo hoy a presentarlo. En cualquier caso, supongo que muchas y muchos de ustedes ya conocen su obra. No obstante, creo que es útil que trate aquí a grandes rasgos mis propios intereses como poeta, dado que son los que me llevaron a este proyecto en primer lugar. Hice mi doctorado en la intersección entre los Estudios Indígenas y las Humanidades Ambientales; como indica mi formación, me interesan en particular las aproximaciones no occidentales y decoloniales al medio ambiente y la ecología. He llegado a ver que la falla general de la literatura occidental para desarrollar una imaginación ecológica es indicativa del legado de la colonización y hegemonía europea: como escriben Graham Huggan y Helen Tiffin, la clasificación e interpretación colonial “necesariamente derivan en la destrucción o erosión de las aprehensiones alternativas de la fauna y el ambiente, bloqueando perspectivas sobre esas interacciones cruciales entre lo humano y lo ‘extrahumano’”¹. Una señal de neocolonialismo en gran parte del pensamiento contemporáneo es el miedo penetrante al antropomorfismo. Mientras que el animal filmado, fotografiado o

1 Graham Huggan y Helen Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism: literature, animals, environment* (London & New York: Routledge, 2010). p. 17 Para mayor discusión sobre la relación entre colonialismo y poéticas no humanas, véase Stuart Cooke, “The Songs of Others: contemporary poetics and the more-than-human,” *Plumwood Mountain: an Australian journal of ecopoetry and ecopoetics*. 4, no. 1 (2017).

pintado puede permanecer enmarcado y, por lo tanto, a cierta distancia, parece que el animal que habla en lenguaje desata ese mismo prejuicio que muchas y muchos, de otra manera, condenaríamos: que solo los seres humanos pueden hablar sobre las cosas y reconocerlas como tales; que los animales, en palabras de Martin Heidegger, son “pobres de mundo”²; que el lenguaje animal solo es producto de la imaginación humana. Pero, para ser franco, estas afirmaciones casi no me interesan. Con Val Plumwood, siento que la acusación de antropomorfismo suele cerrar la discusión, en vez de abrir preguntas sobre relaciones convincentes entre especies³. Como lo ha formulado Aaron Moe, el antropomorfismo es solo una “falacia” cuando se ignoran las continuidades innumerables y atractivas entre las esferas ‘humana’ y ‘animal’⁴. Mientras que por supuesto podemos rechazar “el movimiento fácil y básicamente imperialista... de declarar poder ver desde el punto de vista del otro”, Donna Haraway nos recuerda que “la concepción filosófica y literaria de que todo lo que tenemos son representaciones y no acceso a los que los animales piensan y sienten está errada”⁵. Descartando la fantasía de adentrarse en la cabeza del otro, aún podemos llevar a cabo “cierto progreso semiótico multiespecies” basado en todo tipo de evidencia etológica, biológica y neurológica. Rechazar o “declarar no ser capaz de comunicarse o conocerse mutuamente con otras personas y criaturas, aunque sea imperfectamente, es una negación de relaciones mortales... de las que somos responsables y por las que respondemos”⁶.

Como poeta, mi práctica creativa toma este reto —buscar relaciones multiespecies dentro de un medio literario que en su mayoría aún teme lidiar con ellas— como fuente de inspiración. Interesado en explorar una posibilidad radical de relación con lo más-que-humano, gran parte de mi práctica creativa de la última década ha involucrado muchas relaciones más-que-humanas.

2 Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: world, finitude, solitude*, trans. William McNeill and Nicholas Walker (Bloomington: Indiana University Press, 1995). p. 177

3 In Thom Van Dooren, Eben Kirksey y Ursula Münster, “Multispecies Studies: Cultivating Arts of Attentiveness,” *Environmental Humanities*. 8, no. 1 (2016). p. 8

4 Aaron M. Moe, *Zoopoetics: animals and the making of poetry* (Plymouth: Lexington 2014). p. 17

5 Donna Haraway, *When Species Meet*, Posthumanities (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008). p. 21

6 Ibid. p. 226

Mi penúltimo poemario, por ejemplo (*Opera*, 2016), es una serie de colaboraciones con lugares particulares en Australia y en Chile, en las que cada lugar fue tan importante en el proceso de composición como mi propia imaginación. Parte del ímpetu generativo de la colección derivó de un compromiso con un tipo particular de etología teorizada por Gilles Deleuze: aquí, el mundo está vivo con toda clase de entidades, desde ríos a cuervos y dunas, las que “tienen modos de vida, historias, patrones de desarrollo y relación, [o] modos de afectar y ser afectados distintivos”⁷. En términos generales, una obra así depende de un entendimiento expandido de las diferentes comunidades que componen una ‘cultura’, y la posibilidad de hacer traducciones creativas a través de dominios culturales y biológicos distintos. En mi relación con cualquier cosa, sea un organismo o un rasgo geológico, me estoy conectando con fuerzas y flujos —con lo que Deleuze y Guattari llamarían líneas de fuga— que a la vez constituyen esa cosa y la entrelazan con otras⁸.

Mi último poemario, *Lyre* (2019)⁹, se basaba en la premisa de que los seres no humanos “no son un adorno o instrumento metafórico en la poesía; por el contrario, la inteligencia poética está profundamente ‘atada a los animales’, y necesariamente es así”¹⁰. Desarrollar una atención así tiene implicaciones inmediatas y profundas en el tipo de poesía que escribimos, y en la manera en que entendemos de dónde proviene esa poesía. En esencia, cada poema de *Lyre* intenta traducir la expresión de una especie o accidente geográfico (como una mosca doméstica, un árbol de té o un estuario) particular de Australasia al lenguaje humano y, para lograrlo, incorpora biología, geología, geografía, conocimientos indígenas y poesía de múltiples lenguas, además de mi propia poesía y detalladas notas de campo. El poemario se implica a sí mismo ecológicamente trabajando etológicamente —o sea, establece una comunidad interconectada de cuerpos diferentes al ponerle atención a las vidas carnales de cuerpos particulares—. Principalmente, quería relacionarme con la ecología como una *metodología* además de una estética, lo que implica no solo prestarles atención a los sujetos ecológicos en mi escritura, sino que

7 Van Dooren, Kirksey y Münster, “Multispecies Studies.” p. 4

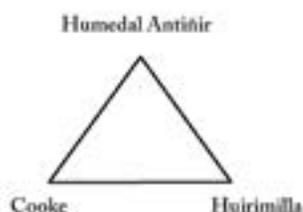
8 James Sherry, *Oops! Environmental Poetics* (Buffalo, NY: BlazeVOX[books], 2013). p. 40

9 Stuart Cooke, *Lyre* (Perth: UWAP, 2019).

10 Moe, *Zoopoetics*. p. 28 (citando a Paul Shepard)

además desarrollar un proceso de composición que dé cuenta de sistemas más amplios con participación de seres humanos y no humanos¹¹. Así, desde hace algún tiempo mi poesía no ha sido “un evento monoespecie”¹². A través del cultivo de prácticas de atención etológica, mi escritura se ha vuelto cada vez más inseparable de una forma de traducción abierta y creativa¹³.

Ahora, habiendo introducido algunas de mis preocupaciones, me gustaría volver a mi colaboración con Huirimilla y el Humedal Antiñir. Para nosotros dos, el Humedal no es un paisaje sin vida o materia inerte, sino que está repleto de incontables fuerzas que se acoplan en formas de vida biológicas y espirituales. Nuestro trabajo, entonces, es traducir algo de esta plenitud a la poesía. Por lo mismo, un objetivo de nuestro proyecto es evitar la monodireccionalidad de la investigación antropológica tradicional. Pero tampoco nos satisface la alternativa comúnmente propuesta a este paradigma: para nosotros, las formas de análisis autorreflexivas como la auto-etnografía son casi igual de monodireccionales por su foco excesivo en el autor como sujeto de composición¹⁴. En cambio, proponemos trabajar con un método investigativo distinto, basado en la composición poética, exploratoria, de dos sujetos/objetos y sus relaciones con una localidad generativa. Esto implica una relación triangular entre el Humedal, Huirimilla y yo, en que cada miembro de la relación responde a, y es responsable por, los otros:



11 Véase Huggan y Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism*. p. 13

12 Paraphrasing Moe, *Zoopoetics*. p. 24

13 Para más detalles, véase Stuart Cooke, “Writing Toward and With: ethological poetics and nonhuman lives,” *a/b: Auto/Biography Studies*. 35, no. 1 (2020).

14 Para una introducción a los legados de la etnografía clásica y ‘pos-moderna’, véase, por ejemplo, Orin Starn, “Writing Culture at 25: special editor’s introduction,” *Cultural Anthropology* 27, no. 3 (2012).

En otras palabras, en lugar de una relación dialógica —ya sea entre el investigador y su sujeto indígena (antropología clásica) o entre el investigador y el Humedal (poesía romántica y/o escritura de la naturaleza)—, nos interesa establecer una relación *trialógica* de partes móviles e inestables. Aquí, cada uno de los sujetos humanos podría volverse objeto en cualquier momento. Por ejemplo, yo podría seguir a Huirimilla por el Humedal y registrar sus observaciones e historias. Sin embargo, él también me va a usar *a mí* como lo que llama ‘un objeto de estudio’ llevándome a sus clases, en que sus estudiantes podrían preguntarme sobre mi propia cultura e historial. Del mismo modo, cuando llevamos estudiantes a excursiones por el Humedal, él podría redirigir sus preguntas y dudas hacia mí. De manera similar, la traducción textual va en ambas direcciones: mientras yo podría traducir sus poemas para ser publicados en inglés, a veces traducimos mis poemas en inglés al español, y a veces podríamos compartir nuestros poemas con el Humedal. En todo momento, también, el tercer sujeto/objeto —el Humedal mismo— controla y delimita los parámetros de nuestras discusiones y relaciones, ya que nuestras excursiones se definen por su topografía y habitantes, y nuestras composiciones poéticas son inseparables de lo que él nos revela. En un poema, por ejemplo, Huirimilla escribe desde la perspectiva de una planta que es común en el Humedal; a mi vez, traduciendo el poema yo asumí temporalmente la misma perspectiva. Con el Humedal como nuestro guía, tendemos hacia la “historiografía modulada ecológicamente” alternativa bosquejada por Deborah Bird Rose, la que se dirige:

a la Tierra misma... y así hacia un mundo vivo que tiene sus orígenes en el pasado y el lugar, que está en proceso de devenir, que intenta desarrollar relaciones interespecies que están ‘siempre por llegar’.¹⁵

Dentro de esta práctica de intercambio y traducción mutua y orientada ecológicamente, estamos interesados en aspectos de lo que Melisa Stocco llamaría ‘autotraducción’. El concepto de Stocco se refiere principalmente a los poetas mapuches

15 Deborah Bird Rose, “On History, Trees and Ethical Proximity,” *Postcolonial Studies*. 11, no. 2 (2008). p. 157. Quoting Gershon Scholem.

que se ‘autotraducen’, que escriben y traducen sus propios poemas en mapudungun y español; para ella, la ‘traducción’ se refiere no solo al movimiento entre lenguajes, sino que también a la transformación material de los cuerpos y las subjetividades mientras viajan entre espacios culturales indígenas y no indígenas, urbanos y rurales, tradicionales o disputados¹⁶. Mientras que estamos de acuerdo con la teorización de Stocco sobre la traducción, para nosotros, el ‘sí-mismo’ en la ‘autotraducción’ puede ser algo más poroso: donde Huirimilla escribe sobre el Humedal, por ejemplo, está traduciendo expresiones que son articuladas por la región de un ‘super-sí-mismo’ o una entidad compuesta de más de un organismo consciente. Lo que nos interesa, entonces, es lo que Rose llama “un concepto expandido del sí mismo”, que incluye una apertura dialógica al lugar y su historia y, por lo tanto, “un concepto expandido del interés por sí mismo”¹⁷. De todos modos, para Huirimilla y para mí, como para los autotraductores de Stocco, la composición produce un “territorio de tránsito” que disuelve a sujetos y objetos y establece “una palabra poética móvil entre culturas y lenguas”¹⁸. En este territorio fluido encontramos ecos del ‘tercer espacio’ de Homi Bhabha, en que podrían emerger formas híbridas y transculturales. Siguiendo la ‘ontología del tercer espacio’ de Edward Soja, Stocco propone una “dialéctica del espacio” en que este no es una síntesis de opuestos dialécticos en un terreno uniforme o estático, sino que es la producción de posibilidades y alternativas por medio de reconstrucciones tentativas y desordenadas¹⁹. Esta misma relación dialéctica está ilustrada en la imagen triangular de más arriba: en nuestras composiciones, tanto Huirimilla como yo respondemos a una relación tripartita de subjetividades indígena, extranjera y no humana; en otras palabras, no puede haber ningún punto de foco único para mirada alguna. Por supuesto, hay un punto medio dentro de esta triangulación, pero es indeterminado y dinámico en lugar de cruzado por la frontera entre dos coordinadas opuestas.

En suma, nuestro objetivo es brindar lo que Clayton Eshlerman podría llamar una “lectura más completa” del Humedal²⁰. Nuestro proyecto no se basa en un tipo de conocimiento disciplinar, sea antropológico, arqueológico, ecológico u otro, sino que busca colaborar con todos estos modos de investigación, usando nuestra poesía como sitio para un bricolaje móvil y dinámico. Aquí nos interesa la poesía como una clase particular de nomadismo intelectual: como dice Pierre Joris, las y los poetas “pueden ser los últimos de los menos afiliados, los menos ‘especializados’, por lo tanto, quienes tienen las manos más libres para pensar”. Como poetas nómades, Huirimilla y yo somos “practicante[s] general[es]” de un rico “espacio jaspeado” — nuestro método poético pretende trazar esas “geometrías no euclídeas de la mente y la imaginación necesarias [para] las complejidades de multiverso”²¹ del Humedal. Pero la poesía, como todo lo demás, no está libre de crítica o de calificación por parte de otras formas de entendimiento (yo, por ejemplo, no quiero escribir poemas ahistóricos que remuevan al Humedal, por medio una trascendencia típicamente romántica, de su contexto). Así que, en lugar de privilegiarlo completamente o, por otro lado, en lugar de *solo* documentar hechos y observaciones, estamos, parafraseando a Eshlerman, acercándonos a esta “mezcla inseparable” de conocimientos huilliches y no indígenas “usando la imaginación poética además de una investigación y un trabajo de campo exhaustivos”²²

Traducción de Sebastián Duarte Rojas

16 Melisa Stocco, “La autotraducción en la poesía mapuche como territorio de tránsitos, tensiones y resistencias,” *Estudios Filológicos*. no. 59 (2017). p. 197

17 Deborah Bird Rose, “Dialogue with Place: toward an ecological body,” *Journal of Narrative Theory*. 32, no. 3 (2002). p. 322

18 Stocco, “La autotraducción en la poesía mapuche.” p. 186

19 Ibid. p. 187

20 Clayton Eshlerman, *Juniper Fuse: upper Paleolithic imagination & the construction of the underworld* (Middletown: Wesleyan University Press, 2003). p. xii

21 Parafraseando a Pierre Joris, *A Nomad Poetics* (Middletown: Wesleyan University Press, 2003). p. 12

22 Eshlerman, *Juniper Fuse*. p. xv

Referencias

- Cooke, Stuart. *Lyre*. Perth: UWAP, 2019.
- . "The Songs of Others: contemporary poetics and the more-than-human." *Plumwood Mountain: an Australian journal of ecopoetry and ecopoetics*. 4, no. 1 (2017).
- . "Writing Toward and With: ethological poetics and nonhuman lives." *a/b: Auto/Biography Studies*. 35, no. 1 (2020): 63-79.
- Eshleman, Clayton. *Juniper Fuse: upper Paleolithic imagination & the construction of the underworld*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- Haraway, Donna. *When Species Meet*. Posthumanities. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Heidegger, Martin. *The Fundamental Concepts of Metaphysics: world, finitude, solitude*. Tr. William McNeill y Nicholas Walker. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Huggan, Graham y Helen Tiffin. *Postcolonial Ecocriticism: literature, animals, environment*. London & New York: Routledge, 2010.
- Joris, Pierre. *A Nomad Poetics*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- Moe, Aaron M. *Zoopoetics: animals and the making of poetry*. Plymouth: Lexington 2014.
- Rose, Deborah Bird. "Dialogue with Place: toward an ecological body." *Journal of Narrative Theory*. 32, no. 3 (2002): 311-25.
- . "On History, Trees and Ethical Proximity." *Postcolonial Studies*. 11, no. 2 (2008): 157-67.
- Sherry, James. *Oops! Environmental Poetics*. Buffalo, NY: BlazeVOX[books], 2013.
- Stocco, Melisa. "La autotraducción en la poesía mapuche como territorio de tránsitos, tensiones y resistencias." *Estudios Filológicos*. no. 59 (2017): 185-99.
- Van Dooren, Thom, Eben Kirksey y Ursula Münster. "Multispecies Studes: Cultivating Arts of Attentiveness." *Environmental Humanities*. 8, no. 1 (2016): 1-23.