
Dossier 51

Pizarro,
Tenenbaum,
Trujillo, Wéry y
Gunzig, Lazarre,
Rojas, Rajschmir,
Rivero, Sánchez,
Delaume, Gómez
Bárcena.

Cátedra Abierta UDP
en homenaje a Roberto Bolaño 2022

Dossier 51

Pizarro,
Tenenbaum,
Trujillo, Wéry y
Gunzig, Lazarre,
Rojas, Rajschmir,
Rivero, Sánchez,
Delaume, Gómez
Bárcena.

**Cátedra Abierta UDP en
homenaje a Roberto Bolaño 2022**

Presentaciones de:

**Beatriz García-Huidobro | Javiera Tapia | Paloma Domínguez
Mauricio Electorat | Carolina Melys | Fernando Morales
Diego Zúñiga | Patricia Poblete Alday
Gabriela Alburquenque | Alfredo Sepúlveda**

Dossier 51

Revista Dossier N°51
Abril de 2023
Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras
Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 226762300
comunicacionyletras@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

Diego Zúñiga

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

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 2022

6

Bienvenida, Ana Pizarro. *Beatriz García-Huidobro*
Latinoamérica: operaciones culturales
Ana Pizarro

15

Tamara, no tengas miedo. *Javiera Tapia*
Qué es la literatura que me importa
Tamara Tenenbaum

24

En primera persona
Marcela Trujillo (Maliki)
Conversación con Paloma Domínguez

30

La escritura, arte visual
Isabelle Wéry y Thomas Gunzig
Conversación con Mauricio Electorat

34

Jane Lazarre, reescribiendo la historia:
el nudo es el comienzo. *Carolina Melys*
Una escritora en el tiempo
Jane Lazarre

45

De la idea al guion: reglas para capturar el caos
Julio Rojas
Conversación con Fernando Morales

50

Imagen y palabra: la mirada de Sara Facio
Cinthia Rajschmir
Conversación con Diego Zúñiga

55

Gótica, subversiva, latinoamericana. *Patricia Poblete Alday*
Narrativas de herencia fantástica: lo siniestro femenino
Giovanna Rivero

62

Lo que hiciste para que esta casa se llenara de animales
y no de desolación. *Gabriela Alburquenque*
Abrió los ojos la cachorra
María Sánchez

72

En primera persona
Chloé Delaume
Conversación con Mauricio Electorat

75

A propósito del montaje. *Alfredo Sepúlveda*
Literatura y montaje cinematográfico
Juan Gómez Bárcena







Pizarro

**Bienvenida,
Ana Pizarro.**

Presentación de
Beatriz García-Huidobro.

Como norma general, trato de no ser nunca autorreferente; sin embargo, es inevitable que transmita mi propia experiencia al conocer a Ana Pizarro.

Evidentemente, su fama la antecedía cuando hicimos la reedición de una de las obras más significativas sobre literatura latinoamericana: *América Latina: palabra, literatura y cultura*, la cual, como suele ser su trabajo en general, no se queda en los estudios o hechos propiamente tales, sino que ahonda en una postura filosófica y social. Latinoamérica entendida como un sueño, como una historia, como un devenir desgarrado y finalmente dramático.

A eso sumémosle la precisión de su lenguaje, como en este párrafo que cito respecto de quien está intentando transmitir las atrocidades que se viven en la Amazonía, en la explotación del caucho: «Su discurso adquiere la angustiosa tensión de quien pone en evidencia una realidad que no quiere aceptarse como lugar de la verdad ni de la memoria».

Qué exactitud.

Y también la carga literaria en una frase cualquiera de sus ensayos, la universalidad y atemporalidad en ella contenida:

«Podemos observar un presente en donde reverbera el pasado que adquiere

profundidad, espesor, y cada elemento toma así una significación. Pareciera que el presente sin memoria carece de referentes para significar el futuro. También que la memoria no es necesariamente oralidad ni texto, sino que ella actúa, se elabora y resignifica también en el silencio».

Qué poética, además.

Entonces enfrentarse a ella como a un ícono de la crítica y los estudios literarios era intimidante y en lugar del ícono, de una esfinge, nos encontramos con una persona no solo facilitadora y falta de complicaciones, sino de una generosidad absoluta y de una simpatía y alegría que hacían del trabajo una oportunidad en lugar de una obligación.

Ustedes dirán ¿de dónde provenía tanta intimidación? Pues claro, imaginen este currículum:

Estudió en la Universidad de Concepción y la Universidad de París. Es una ensayista con reconocimiento latinoamericano e internacional. Sus temas han sido la literatura, la historia literaria latinoamericana, literatura comparada, relaciones culturales Hispanoamérica/Brasil, culturas panamazónicas, relaciones oralidad-escritura entre otros. Trabajó pioneramente en la obra de Vicente Huidobro en el año 1968, y publicó artículos y dos libros sobre el poeta. Fue directora de la fundación en sus inicios, cuando se presentó como uno de los proyectos patrimoniales-literarios más notables de preservación de archivos y divulgación de obra.

Ha escrito sobre Gabriela Mistral en su desconocida

estadía en Brasil, sobre Gonzalo Rojas, además de otros temas de cultura chilena. Inició los estudios latinoamericanos de Literatura comparada con perspectiva descolonizadora. Diseñó y dirigió durante quince años —antes de internet— un proyecto de historia literario-cultural, con el apoyo de los maestros Antonio Candido y Ángel Rama, con la participación de alrededor de cien investigadores a nivel internacional que se publicó en la década de 1990 en tres volúmenes con el título de *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Publicado originalmente en São Paulo, fue reeditado en Chile por Ediciones UAH en el año 2003. Con esto se sentaron las bases de una concepción de lo literario en lo cultural desde el continente. En este sentido inició la incorporación de Brasil y del Caribe en la noción de literatura latinoamericana, así como la oralidad en su desarrollo.

Fue pionera en la consideración, estudio y realce de la literatura escrita por mujeres para insertarla en la historia literaria en igualdad de condiciones de aquella masculina y canónica.

Sus conferencias y cursos, en América Latina, Estados Unidos, Canadá y Europa dan cuenta de todo ello, así como de los procesos de literaturas conformadas por culturas de origen, de colonización e inmigraciones. La carencia de reflexión literario cultural sobre el imaginario amazónico la hizo trabajar veinte años sobre este ámbito.

Obtuvo la Beca Guggenheim el año 2002, y posteriormente

el ensayo *Amazonía. El río tiene voces*, obtuvo el Premio continental Exequiel Martínez Estrada de Casa de las Américas.

Fue productora del documental *El Arenal*, premio Muiraquitá, Manaus, Brasil. Anteriormente había obtenido el Premio Municipal de Ensayo de Santiago con *De Ostras y Carníboles* en 1993.

También ha participado en Senegal, África, y publicado sobre esta cultura.

En 2020 obtuvo la Medalla Haydée Santa María de Casa de las Américas al mérito del latinoamericanismo. Sus textos han sido traducidos al portugués, inglés, italiano y ha publicado en francés.

Paralelamente a su contundente obra escrita, ha ejercido la docencia en universidades de Chile, América Latina, Estados Unidos, Europa y Canadá.

En 1994 publicó una novela sobre exilio, *La luna, el viento, el año, el día*. Recién ha sido publicado en Hueders, su texto de ensayos *Travesías*. Y también en Brasil se está editando *Vuelo de tukui* por la Fundación Darcy Ribeiro. Mientras en Argentina se encuentra un tercer libro en proceso de edición. De acuerdo con Academia.edu, existen más 2.150 referencias a su trabajo intelectual en internet. Un homenaje a su trabajo sobre Amazonía se está organizando actualmente en Estados Unidos y Manaus.

En fin, esta es una breve síntesis de su trabajo. Pero más allá de lo que yo le diga, quiero leer lo que otras personas, que por tema de espacio son unas pocas, sobre la importancia de su obra:

Carolina Pizarro, destacada académica de IDEA-Usach, dice:

«Su visión renovadora, tempranamente decolonial, permitió una comprensión de la propia historia de las manifestaciones literarias y culturales en clave situada, y contribuyó a la consolidación de un pensamiento sobre América Latina *desde* América Latina, que ha sabido poner en valor las distintas aristas y facetas de nuestras estéticas. Por otra parte, su espíritu pionero nos ha guiado en la exploración de áreas culturales de la América profunda, escasamente visitadas por los estudios académicos».

Grínor Rojo, crítico literario y profesor de la Universidad de Chile, comenta que:

«Entre los críticos chilenos de su generación, Ana Pizarro brilla por la calidad intrínseca de su trabajo y por ser la más cosmopolita de todos. Es, seguramente, la más conocida y citada en toda América y también en Europa. Ha escrito sobre literatura latinoamericana de todas las latitudes y no sólo en español. Fue la organizadora de las legendarias conferencias de los ochenta con vistas a la formulación de una historia social de la literatura latinoamericana a las que asistieron, entre muchas otras, luminarias como Antonio Cornejo Polar, Jean Franco, Beatriz Garza Cuarón, José Luis Martínez, Carlos Pacheco, Ángel Rama, Francisco Merregalli, Beatriz Sarlo, Roberto Schwarz. Por todo eso, y por mucho más, merece, creo yo, como ningún otro humanista

chileno, el aplauso agradecido de sus compatriotas».

Dice Pía Montalva, diseñadora y escritora:

«Reconozco en Ana Pizarro a mi maestra, a una intelectual mujer que ha ocupado un lugar central en mi formación como investigadora. De ella he aprendido que el intercambio más fructífero se realiza cuando reconocemos en el otro a un par, al margen de las jerarquías institucionales y los lugares de poder. Y que es posible (y deseable) preparar mermelada de damasco o amasar pan en la cocina y escribir un ensayo crítico sobre América Latina, al mismo tiempo. Porque ambas prácticas forman parte de un mismo problema».

Gerson Albuquerque de la Universidad Federal do Acre, Brasil, con afectuoso entusiasmo comenta:

«Ana Pizarro despierta las voces del río y las voces de la sierra: escucha sus oraciones, sus llamados, sus devenires, sus humanidades, y las inserta en el mundo del lenguaje, en el mundo de la estética literaria, en el mundo de la reflexión crítica y creativa.

Ella es nuestra conexión universal, como ciudadana del mundo con los pies en Santiago de todos los Chiles, su escritura y su voz simbolizan la trayectoria de los que se niegan a bajar la cabeza, los que se niegan a dar marcha atrás, los que siempre siguen adelante, indiferente a tiranos y poderes podridos. Ana Pizarro nos inspira a seguir sus pasos, a pensar desde nuestras Américas, nuestros Andes, nuestras Amazonas, nuestros mundos iguales y diferentes».

Diamela Eltit, Premio Nacional de Literatura, dice:

«Es uno de los referentes actuales más importantes de la literatura del Continente. Forma parte del grupo de brillantes críticos literarios que se abocó a pensar los nudos y las diferencias de una Latinoamérica no lineal sino signada por sus múltiples diferencias. De manera primordial me parece fundamental destacar su emergencia y su indudable lugar de inscripción en un medio masculino, dominado por talentosos pensadores como Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama o Antonio Cornejo Polar».

Con su obra, entonces, sucede como dice Sven Lindqvist en su obra *Exterminad a todos los salvajes*: «Tú ya sabes lo suficiente. Yo también lo sé. No es conocimiento lo que nos falta. Lo que nos hace falta es el coraje para darnos cuenta de lo que sabemos y sacar conclusiones».

Bienvenida, Ana Pizarro, a la inauguración de la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño 2022.

Latinoamérica: **operaciones** **culturales** **Ana Pizarro**

Agradezco esta invitación a la Universidad Diego Portales, a la posibilidad de tener contacto con sus estudiantes.

Es difícil exponer hoy, 31 de marzo de 2022 hablando de literatura, de cultura, de mundo intelectual, cuando todo aquello que nos informa internacionalmente es un escenario de cataclismo, de crisis —ambiental, pandémica, de desplazamientos forzados, de crisis económica, situación bélica, de riesgo nuclear— en donde visualizamos por una parte una profunda humanidad y a la vez una estremecedora inhumanidad. Sin embargo, me animo a hacerlo para entregar entre nosotros, que somos humanistas, una percepción que quiere ser más alentadora respecto de lo que creo somos o vamos siendo como cultura. Para entender por qué es necesario hoy —cuando el diálogo internacional es un diálogo de bloques— conocernos y articularnos. Esto a pesar de las diferencias políticas, al parecer a veces insalvables entre los países de este continente, para lograr construir una voz que tenga escucha allí en donde se definen los destinos. Con esto sitúo de partida, como lo he hecho a lo largo de mis años de trabajo, mi lugar de enunciación.

Paso, entonces a leer el texto que traigo para ustedes.

Un gran estruendo acompaña la caída del gran árbol de la abundancia. El dios Muinájema, Padre-de-la-violencia ha enviado el instrumento. Lo trae el pájaro carpintero. Al caer el árbol en el agua las astillas han dado lugar a los peces.

«¡Purrummdummdummdummmmmmm...! El tronco, inmenso. La altura, enorme. El peso, enorme. El fragor, inmenso. El árbol cae y frutas y semillas se esparcen. De su fecunda muerte van brotando las selvas que verdean y hacen posible la vida de las bestias y los hombres. Al derrumbarse el *Árbol-de-todos-los- frutos*, sus ramas se convierten en ríos: río Caquetá y río Putumayo, los de las aguas turbias que bajan de los Andes y tan buenos son para la pesca. Río Negro, río del hambre, el que nace en la planicie y sus aguas translúcidas mezquinan el alimento... y cientos y cientos más de ríos, y miles y miles de quebradas. Y el tronco inmenso se vuelve el gran Amazonas, madre de las aguas, cepa de los ríos»¹.

Es el mito fundacional amazónico de los *muinane-witoto*. A través de éste la figura del árbol madre y su ramaje dan lugar a la centralidad del Río Negro, el Solimoes, el Amazonas, corriente central, río-mar, en donde desembocan infinidad de tributarios: ríos menores, caudales enormes, también *igarapés*, furos. Es un imaginario de origen que abarca la espacialidad, la abundancia, el nacimiento, el crecimiento, la vida. Pero una vida con capacidad de recrearse en el oficio biológico de la decadencia, muerte, putrefacción, tierra, semilla —que muere para dar paso a la energía— brote, floración, fruto. El río es muerte y es al mismo tiempo negación de la muerte, un constante reiniciarse, una permanente condición de germinar, que tiene que ver con la escasa fertilidad del suelo amazónico. El mismo que produce el ciclo de su posibilidad existencial.

El Amazonas es al mismo tiempo el articulador de un conjunto orgánico de existencias y creencias.

Ellas se fijan y revitalizan en la memoria de los lenguajes, como el inscrito en las piedras, el lenguaje de las plantas, el de los aromas, el de

1 Fernando Urbina Rangel, "Las marcas del padre sol: mito, petroglifo y geografía chamanística en la Amazonía" en Echeverri et al., (eds) (2011) *Amazonía colombiana: imaginarios y realidades*. Bogotá, editorial Nacional de Colombia.

los sabores. La comida es un centro de referencias. El lenguaje verbal, la oralidad es una de las formas de vitalizar el conocimiento. Porque no se puede ser verdaderamente gente sin saber y contar las historias del origen, como no se puede ser gente si se carece de nombre e idioma, historias «que residen en el banco ritual donde el Sabedor se sienta a armar el mundo desde la palabra. Esa palabra que orienta y que se hará obra cuando la comunidad que rodea al Sabedor la concrete mediante el trabajo en la cotidianeidad del vivir»².

El imaginario se concreta así en la simbolización por la palabra. Pero hay también la escritura que es diseño pictográfico ¿Catorce mil años? ¿Diez mil años? El carbono nos propone datos temporales. Ahí están la multiplicidad así como la ubicuidad de los yacimientos de piedras trabajadas, de petroglifos en donde se inscribieron para siempre mensajes que hoy intentamos descifrar y difícilmente lo logramos. Diseños para proyectar en el tiempo y en lo profundo de sí mismos, así como en la piedra, las formas de su sufrimiento, de sus sentimientos —quién sabe si su amor—, de sus temores, de sus descubrimientos, de su imaginación, de su cotidianeidad, de su modo de explicarse el origen y el destino. Seres como nosotros, sintientes e imaginantes. Poco o nada sabemos de ellos, sólo que imaginaron, usaron la palabra, escribieron o más bien inscribieron lo que veían, lo que sentían, lo que creían.

A través del relato y el mito verbalizados, la inscripción en la piedra o la hendidura en la superficie terrestre en el caso de los geoglifos, el intento es negar el olvido, nutrir la memoria, construir el simbolismo de un mensaje que quiere dar forma al desorden cósmico. Es así como se transmiten las formas de los imaginarios que imprimen el sello de la vida del momento: figuras de lagartos, caimanes, humanos de rasgos zoomorfos, cazadores, guerreros, mujeres encintas, tortugas, aves, cuadrúpedos. Es el caso de la Boca del Chaquimayo, actual Perú. Pero también figuras abstractas, geométricas, además de figurativas o posibles interpretaciones de una situación, histórica o mítica, seres fantásticos, pero sin verbalización que los comprenda todavía, porque el desarrollo histórico del pensamiento, la investigación occidental, ha llegado escasamente a leer sus figuraciones. Es el caso del conjunto colombiano de configuración inaudita

situado en la Serranía de Lindosa a lo largo de 12 kilómetros en medio de la selva llamado, por su elaboración mayor, «Capilla Sixtina» de unos 12.000 años, recientemente salido a la luz por el retiro de la guerrilla.

El sol, desde luego, es central, como entre los cocamas. Se trata de culturas solares en general. Una figura mayor y permanente es la de la Serpiente Ancestral, la Cobra Grande en la parte brasileña, centro de todo relato mítico, origen del hombre en muchas comunidades en Amazonas. Porque hay motivos comunes en los diferentes pueblos en donde las identidades grupales están definidas por una figura tutelar que les entrega sus rasgos: hombre-serpiente, hombre-felino, hombre-caimán. Se trata de imaginarios regidos por estructuras espirituales sagradas y míticas que sellan los comportamientos. A veces se trata de héroes culturales, como Jitoma o Yurupari, éste entre los tupi-guaraníes, tucanos o arawacos.

Simbolización al parecer simple, directa. Pero quién puede saber de su complejidad, si no hace mucho tiempo se visualiza en el cruce de los trayectos por el río Negro (el Guaviare en Colombia) lo que Alexander von Humboldt ya había señalado en sus viajes e investigaciones: la existencia de un centro enorme de grabados y pinturas rupestres, un punto de conexión e interacción de los habitantes de Amazonía, las Guyanas, los llanos venezolanos y colombianos. Pinturas de 30 metros de largo en piedras de diez metros de altura, grabados de cinco metros cuadrados, a lo largo de río, explicables por el régimen de las subida y bajada de las aguas. ¿ocho mil, siete mil, dos mil años de antigüedad antes de la colonización?

Cómo podemos evaluar su complejidad, si más al norte y siglos más tarde el pueblo migrante de Aztlán va recogiendo e integrando a las culturas de los vencidos a través de su larga caminata hasta llegar a la gran meseta y asentarse allí en donde encuentra, en zona pantanosa, al águila envuelta por la serpiente y desarrolla la complejidad de una cultura que escasamente estamos llegando a comprender. Entonces quién puede saber de las mixturas, cuáles son los elementos del imaginario que confluyen para construir esa aparente simplicidad. Cuál tiene mayor fuerza y absorbe, se apropia, transforma al otro para crear una nueva entidad que esté posiblemente en el trazo, en la hondura, en el gesto del guerrero,

² *Ibidem*.

en el grado de abstracción de la figura. También un trabajo reciente sobre los pueblos del norte de Europa actuales deja en evidencia que sus antepasados, los vikingos, no eran tan vikingos porque en la ruta de sus correrías estaban en contacto —también genéticamente desde luego— con diversos pueblos asiáticos y otros.

El mito, como sabemos, en las sociedades tradicionales constituye una forma de simbolización colectiva, un ordenamiento de los imaginarios, del caos cósmico, una forma de comprensión básica que permite el funcionamiento social con sus valores, sus interdictos, que organiza sus ritos. No siempre está fuera del tiempo histórico, muchas veces lo encapsula, y lo modula en base a sentimientos y acciones básicas para construir el símbolo. En Amazonía, según ha estudiado el colombiano Hugo Niño, el mito de Jitoma encierra el período álgido de la extracción del caucho con los episodios trágicos de explotación y esclavitud sucedidos en las primeras décadas del siglo XX en el Putumayo en los lugares llamados La Chorrera y el Encanto, propiedad del peruano Julio Arana. Se trata de constructos relativamente recientes inscritos en el mundo indígena del siglo XX que circulan hoy entre su población rural e incluso urbana, desplazada de sus lugares de origen por la violencia que ha marcado la historia de Colombia en el siglo XX. Pero me refiero ahora a procesos tradicionales del imaginario, no a la mitología moderna. De esa sociedad rural amazónica que Echeverri señala como: «indígena, mestiza, pluriactiva, igualitaria, anárquica, festiva y multilingüe».

En Amazonía, como en nuestras sociedades en mayor o menor medida dependiendo del grado de occidentalización, persiste la vinculación con la trascendencia. La Amazonía, ha apuntado el poeta e investigador de la cultura J. J. Paes Loureiro, es una sociedad en donde los dioses aún no están ausentes. Es que el universo de lo material y lo inmaterial, la trascendencia, en las formas del imaginario están profundamente articuladas y las instancias de transición son imperceptibles. No es un azar que en sociedades de este tipo, como el haitiano o colombiano, haya surgido la expresión cultural llamada «real maravilloso», propio de sociedades próximas en su configuración, como las africanas, con Sony Labou Tansi o en parte Sembene Ousmane y por otra parte el realismo fantástico pertenezca más

bien a sociedades del sur, más occidentalizadas y urbanas como la Argentina de Felizberto Hernández, Santiago Dabove, Bioy Casares o Borges, en donde la fractura entre la materialidad de lo real y la elaboración del fantástico es uno de los mecanismos con que juega la construcción estética.

He tomado la Amazonía para su observación porque me parece que, dentro de las áreas culturales del continente que he trabajado en otros textos: la andina, la sudatlántica, la Caribe, la brasileña, la de los latinos en los Estados Unidos, todas de rasgos diferenciados, es el área amazónica la que aparece como una especie de laboratorio en donde la gran parte de los temas y problemas del continente están presentes, son históricos y además son coetáneos.

En las sociedades latinoamericanas encontramos un proceso cultural que se vuelve, por su persistencia, inherente a ellas. Es la existencia del imaginario de un proceso histórico interceptado por la ruptura colonial. Este implica una formación económico-social caracterizada por la situación colonial, en nuestro caso tanto de España como de Portugal, en parte de Francia, de Inglaterra, de Holanda, las grandes potencias de poder ultramarino del siglo XVI. Como ha sido desarrollado por el cientista social peruano Aníbal Quijano, el juego de poder propio del sistema colonial da paso, con las independencias y las repúblicas, a lo que José Martí había señalado con la expresión «la colonia siguió viviendo en las repúblicas». Sabemos, por nuestra historia, cómo los sistemas dictatoriales generan estructuras que permanecen y entorpecen el proceso democrático cuya construcción continúa siendo una conquista permanente. Raymond Williams —el gran iniciador junto con nuestro Stuart Hall, el jamaicano, de los estudios culturales en Inglaterra— había visualizado los procesos culturales de transición en tanto líneas de avance, de estabilización y de lastre que van evolucionando en conjunto. En el caso a que nos referimos Aníbal Quijano da el nombre de «colonialidad» a la herencia de estructuras coloniales que pesan sobre el desarrollo histórico de América Latina. A diferencia de los análisis clásicos, Quijano caracteriza la «heterogeneidad estructural» de las sociedades de América Latina, una superposición de sistemas económico-sociales de donde emergen formaciones culturales específicas. Es a partir de ellas que hemos trabajado los sistemas

literarios y culturales como diferenciados entre ilustrados, populares (rurales y urbanos, orales y escritos), indígenas orales e incipientemente escritos y actualmente mediáticos. Cada uno de ellos con sus respectivos emisores, soportes y público auditor-lector, receptor. Ahora bien, una primera observación de las operaciones percibe que las relaciones entre éstos son complejas, y específicas para cada situación. Se trata de sistemas culturales separados en la medida en que pertenecen a imaginarios surgidos de realidades sociales diferentes, a veces contradictorias, pero existen apropiaciones y recreaciones entre ellos. Dentro de los populares he incorporado los de origen africano, que entran con la esclavitud a través de estos sectores sociales y adquieren desarrollo de acuerdo con las historias nacionales. Antonio Cornejo Polar apuntó también en sus análisis a la heterogeneidad de las literaturas en el Perú.

Me permito introducir un texto que, creo, evidencia por una parte movimientos del proceso que acabo de mencionar, así como elementos a los que quiero apuntar más adelante. Se trata de una obra mayor de la literatura brasileña y clásica de la literatura latinoamericana: la obra de Guimarães Rosa titulada *Grande Sertão: veredas*. Publicada en 1956 por primera vez, esta novela de más de 500 páginas es un monólogo. Traducida pocas veces y tardíamente por las dificultades que ofrece su lenguaje, es una creación del imaginario del autor a partir de su conocimiento de idiomas, de su formación lingüística en general, pero fundamentalmente a partir del habla de las personas del sertón de Minas Gerais. Esta creación de lenguaje vertida en un gran monólogo es una de las expresiones que existen en el texto del Gran Sertón que apuntan justamente a nuestra diferencia cultural y que reclama, como lo hace en una entrevista, un lugar para la literatura latinoamericana en la tradición canónica³ en la que hasta entonces no había asomado. En las vertientes del imaginario latinoamericano (los imaginarios en realidad), Guimarães Rosa acierta en confiar un lugar en el año 2000 para el reconocimiento internacional, dado por las editoriales y las premiaciones. En realidad, con la evolución de la comunicación vino antes. No sucedió así con la difusión de su trabajo. Alta superación del regionalismo,

Grande Sertão: veredas devino, sin tener un éxito de ventas como otros, un clásico de la literatura latinoamericana.

¿Qué es el «sertón» para quienes no lo saben? Es la gran extensión semi desértica que se encuentra en la parte nordeste de Brasil. Centro de bandidaje, de machismo. De vida de pandillas en torno a un jefe, centro de vida social alternativa en donde el que sobrevive es el más fuerte. Son los campos generales, las extensiones sin frontera en donde no hay ley sino la que impone el poder del fuerte. Sertón, dice Riobaldo, el personaje que habla, «es allí donde los pastos no tienen cerco». «Sertón —dice— es donde manda el que es fuerte, con las astucias. Dios mismo, cuando venga, ¡que venga armado!». Riobaldo va relatando en un monólogo, que no se detiene en su transcurso, su enamoramiento reprimido por Diadorín, compañero de viaje. En él sus convicciones:

«Yo soy mismo. Diverso de todo el mundo. Yo casi que nada no sé. Pero desconfío de mucha cosa. El señor concediendo, yo digo: para pensar lejos, soy perro maestro — si el señor suelta en mí una idea ligera, yo a esa la rastreo por el fondo de todo el monte, amén». El sertón es vasto, una forma de vida que Guimarães Rosa escarba lentamente y en movimientos, la vida de los yagunzos allí —bandoleros— su épica, su decadencia, en el monólogo en primera persona de Riobaldo en su vejez. Personaje fáustico, de pactos tempranos: ahí está el demonio, en medio del remolino. «Lo real no está en el medio ni el fin, se muestra a la gente en medio de la travesía». El demonio ¿existe o no existe? Lo que se vive ¿es o no es? La incertidumbre es permanente, se vacila en el curso de la marcha, al ritmo del tranco y la montura. Se vive en la vacilación, pero no frente al adversario. «La gente se muere para probar que vivió». En otro momento: «La gente no muere, no muere, se queda ahí, suspendida, como un encantamiento». Pero, cuidado, «vivir es muy peligroso». El monólogo envuelve, toma, lleva por caminos inusitados, evidencia la escucha; todo es un discurrir: los senderos, la marcha, el hombre. «Lo más importante y bonito del mundo es eso: que las personas no están siempre iguales, aún no fueron terminadas, sino es que van cambiando».

El trabajo sobre el lenguaje es el de un laboratorio, desde un narrador experto en idiomas, que partir de ellos modula y modela la lengua

3 Marli Fantini, *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Editora Senac, 2004, Universidad de Michigan.

popular del sertón de Minas Gerais. Descubre y construye lo propio a partir de lo extraño.

«Sujetar lo vernáculo al extrañamiento», apunta Marlí Fantini: agresión, disonancia para romper con «los moldes carcomidos de su propia lengua», liberándole la potencia de fluir, de expresar lo innominado, lo indecible. Desobligarla del uso contractual, liberándola así del lugar común. Comentario de Guimaraes: «Cuando escribí aquello (“me atravessa”) fue justamente bajo la influencia de esa expresión alemana que escuché en Hamburgo (*komm mir nicht in die quere*)⁴ y que hallé siempre deliciosa».

Es el modo de apropiación con que la serie ilustrada realiza una transcreación de la serie popular, de la oralidad del sertón. Del mismo modo la estructura, en la que Riobaldo comienza el relato con la experiencia de una posesión demoníaca, fáustica. La formación de Guimaraes Rosa es sofisticada, y la dimensión alemana de ella es importante. Pero no sólo eso. Es también el manejo cabal de sus seis idiomas y el conocimiento de unos diez más que le permiten leerlos, entre ellos japonés, hindú, árabe y malayo.

En esta línea de pensamiento se desarrolla nuestra crítica a la noción de «transculturación». En la pluralidad de flujos y movimientos que hacen la complejidad de las operaciones culturales, tema que he desarrollado en trabajos anteriores, valorando sin embargo la validez de este instrumento conceptual en el paso de la modernidad a la modernidad tardía.

Nos hemos referido a los movimientos internos de relación entre los diferentes sistemas: el sistema popular que se incorpora al ilustrado (caso Guimaraes Rosa), el indígena como el más resistente, el ilustrado que es absorbido por el popular (cordel) o por el sistema de masas. Los caminos y las relaciones son múltiples, los movimientos evidencian el paso de un sistema a otro, la reapropiación de ese mismo sistema (cordel, popular de masas, ilustrado), las conexiones internas de ese recorte de la realidad que llamamos literatura y cultura.

Hemos desarrollado en trabajos anteriores la noción de flujos externos de las culturas que llegan y se incorporan a la complejidad existente o la instalan. En esta complejidad todo elemento externo, todo flujo produce perturbaciones y genera reacciones. En los cruces, los flujos tienen

diferente espesor, actúan con distinta velocidad y a distintos niveles (popular, indígena, masivo o ilustrado) y funcionan varios a la vez desencadenando procesos variados de aceptación parcial, rechazo, transformación, yuxtaposición u otros. No necesariamente conducen a un equilibrio permanente, porque cuando llegan a una estabilización hay una nueva situación perturbadora compuesta por otros o los mismos flujos con una nueva intensidad que los altera. La complejidad tiene que ver con que, como representación de la realidad, sus elementos, su proceso, sus estructuraciones no pueden ser estudiadas aisladamente sino en conjunción disciplinaria.

A partir de la multiplicidad de flujos, así como de la multiplicidad cultural producida entre otros por las migraciones o simplemente las lecturas, no nos es suficiente trabajar para su comprensión con una percepción binaria: dos culturas que dan lugar a una tercera. La multiplicidad de flujos, así como el movimiento interno de ellos, nos conducen más bien a pensar en relaciones en donde interfieren varios aportes culturales al mismo tiempo, en secuencia, en una escala de tiempo específica y donde los cruces pueden o no consolidarse.

Como hemos venido apuntando, esta relación, esta conjunción orígenes y relación múltiples, irradia en su mecanismo y composición elementos que confluyen en la formación de los imaginarios, en la construcción simbólica de la experiencia estética. En el desarrollo histórico la modernidad complejiza y al mismo tiempo separa las experiencias humanas y sociales del ambiente original de su existencia. Hoy nos hemos comenzado a cuestionar esta separación.

En la medida en que el desarrollo es occidentalización en sus varias caracterizaciones y las experiencias de vida son al mismo tiempo experiencias de pensamiento, Bruno Latour señala lo evidente: la modernidad ha significado el distanciamiento cada vez mayor del hombre de la naturaleza. En nuestros países y en nuestras culturas es tal vez, por la cercanía histórica, más observable. La búsqueda de la centralidad del ser humano ha generado un torbellino de intereses alrededor de él que ha llevado a la caracterización de esta era geológica como antropoceno: es el ser humano el responsable de la situación en la que nos encontramos. Así, los estudiosos han ido separando la historia del hombre de la historia del mundo natural. Como señala Chakrabarty,

4 No te interpongas en mi camino (N. de la E.).

se le ha caracterizado como algo externo a su existencia, olvidando la pertenencia a un conjunto natural que tiene sus armonías y sus desacomodos, pero en un funcionamiento que hasta hace poco creía equilibrado y manejable. Me parece que desde el inicio de la modernidad tardía, es decir, desde los años ochenta a noventa del siglo pasado, el torbellino histórico cultural ha impreso y a la vez experimentado una velocidad impensada a los procesos climáticos y al surgimiento de fenómenos tectónicos y ambientales inesperados y de consecuencias cada vez más graves, procesos sorprendidos y multitudinarios de migración que han desbordado todas las predicciones, generando reacciones también inusitadas por su violencia así como toda suerte de desarrollos políticos inquietantes. El avance de la modernidad tardía está significando un reacomodo de los equilibrios de poder a nivel internacional y estamos experimentando hoy los trastornos de esa transición.

Esta situación proyecta sus incertidumbres, desequilibrios y temores en el gran espectro de la emocionalidad social y evidentemente se plasma en las formas de la cultura que vivimos. La tarea de los jóvenes estudiosos de hoy será la elaboración de los instrumentos para entenderlas. Hacerlo desde nuestro continente es dejar de ser explicados por parámetros que no nos pertenecen y, sin dejar de conocer, como lo hemos hecho siempre, el desarrollo de las culturas de los centros de producción e irradiación cultural, es necesario desarrollar, como también lo hemos venido haciendo hace algunas décadas, herramientas para interpretar la cultura de América Latina, esa que aún exhibe la proximidad del ser humano con los árboles, las piedras, los ríos, con los imaginarios míticos, tan abandonados por la modernidad tardía. Esa cultura que ha expresado la pintura de Matta, la mexicana entre tantas, o la música de Villa Lobos planeando entre Bach y la selva. No es lo que está a la orden del día, pero se comienza a repensarla de este modo a la luz de la evolución ambiental.

Todo nos lleva entonces a la necesidad de interpretar esta cultura visualizando los procesos propios de nuestro imaginario.



Tenenbaum

Tamara, no tengas miedo.
Presentación de
Javiera Tapia.

«Creo que yo tengo con la escritura la misma relación que tienen con Dios los ateos que se están por morir y empiezan a rezar: sabemos que no sirve para nada pero lo hacemos, por si acaso termina sirviendo para algo», escribe Tamara Tenenbaum en *Todas nuestras maldiciones se cumplieron*. Eso dice la protagonista del libro, que se supone es ella, pero que al mismo tiempo, al ser editado como novela, la transforma en una otra.

Me interesa conversar. Discutir. Aprender. Saber qué piensan otros. Si yendo a un concierto a los pocos metros dejo de ver el escenario, imagínense la ardua tarea que sería

intentar construir un mundo completo solita. Prefiero pensar que los otros me dan alas para mirar a mis anchas. Esos otros también son los libros. A medida que escucho conversaciones de mi época me doy cuenta de lo empecinados, empecinadas, empecinades que algunos están en encontrar en las lecturas a quienes escriben, como si solo quisieran leer biografías, como si solo estos textos valieran en la medida de lo *reales* que son. Como si la emoción y la conmoción pudiesen activarse solo si nos sentimos identificadas, identificados, identificades, con la vida real de un otro. ¿Será que esta época —y solo hablo de esta época porque es la que

me tocó vivir— se siente solitaria? ¿Cómo se vivía el culto a la personalidad hace cien años? A menudo tengo más preguntas que respuestas.

Entonces, yo escucho y escucho callada y después respondo cuando me preguntan. ¿Qué es ficción? Para mí, la ficción es todo lo que pasa de la mente al papel, incluso la historia propia. Las entrevistas que escribo todas las semanas también son ficción. No porque me invente las respuestas, sino porque ¿qué tal *real* puede ser un momento específico en la vida de un otro, de una otra, contado por mí?

Leyendo a Tamara en ensayo, ficción y opinión, pienso que ella es una escritora a la que le gusta escribir. Eso no siempre sucede. No importa el formato en el que se mueva, cuando la leo, me da la sensación de que está continuamente dando saltos al vacío y toma todas las herramientas que tiene a su disposición para construir algo. Entonces, a mí me da lo mismo si lo que me cuenta le pasó, en su vida, o se lo está inventando todo. Lo que me conmueve es el salto.

No quiero que la literatura me enseñe nada de lo que podría aprender viviendo mi propia vida. La literatura no es una sala de clases. No es trabajar para pagar el alquiler, ni hacer la compra en el supermercado. No es comenzar ni terminar relaciones, ni ser adolescente y pelear con tu madre (bueno, esto quizás se le parezca un poco o al menos, es una experiencia política y estética que recomiendo a todas).

Quiero que la literatura sea una ventana, Tamara las

construye para nosotras continuamente. Que a través suyo pueda escuchar otras voces cuando no puedo sacarme la propia de la cabeza. No quiero información, no quiero sentirme identificada rigurosamente, no quiero conclusiones morales. Lo que quiero es una experiencia emocional. Quiero entrar y salir de un libro y ser otra, quizás por un momento, quizás para siempre, pero transformarme a través de todo eso que cuesta explicar en una conversación. Esas son las mejores conversaciones: estás sentada en una mesa y llega el momento en el que te pones cómoda, enciendes un cigarro y antes de comenzar, habita un silencio. Y cuando lograste, en el mejor de los casos, darte a entender, ya es de noche. Quiero transformarme con todo aquello para lo que no existe lenguaje y es lo que sucede cuando leo a Tamara, por ejemplo, hablando de su ciudad.

Lo que me conmueve son las escritoras que escriben, como Tamara. Las que escriben con todo su amor, con hambre, con todos sus pesos vitales y llega el momento en que sueltan los textos. *Ya está*. Ese gesto, ese ímpetu, enseña más que alguna moraleja en las últimas páginas de un libro. Me conmueven las que cambian de opinión después de lo escrito. Las que entienden que todas esas páginas son solo un momento, que no las define por completo y que mañana habrá otras. Mejor o peor resueltas, pero otras, porque lo que importa para seguir viviendo es seguir escribiendo.

En su última columna, a propósito del décimo aniversario de la serie *Girls*, escrita por Lena Dunham para HBO, Tamara dice: «Lena Dunham se inmoló para que pudiéramos escribir sobre un mundo de sensaciones sobre el que no se estaba escribiendo antes de ella, las emociones más vergonzosas e innobles del repertorio femenino: el momento en que le decís al espejo “sos más interesante que esta gente, así que no tengas miedo”, el momento en el que te hacés la sexy para conseguir algo y lo conseguís porque el otro está incómodo y no seducido».

Hoy presento a Tamara, una escritora a la que le gusta escribir, y le digo, sin ninguna ironía: sos más interesante que esta gente, así que no tengas miedo.

Qué es la literatura que me importa

Tamara
Tenenbaum

Un objetivo imposible para la próxima media hora: explicar con palabras de este mundo, con las únicas palabras que tenemos del único mundo que tenemos, qué es la literatura que me importa y qué es lo que me importa de la literatura.

1. Empiezo por lo único que importa, que es el lenguaje: hacer con palabras de este mundo otro mundo. Voy a intentar explicarlo de la única forma en que sé hacerlo, que es describiendo el modo en que trabajo y el modo en que leo. No sé si es malo o bueno, pero solo sé contarlos así: cuando escribo, pero también cuando leo, necesito que no haya ni una sola oración como «Se paró y se prendió un cigarrillo». No soporto que haya una sola oración del tipo «Se paró y se prendió un cigarrillo». Con esto quiero decir algo que yo necesito de la literatura y que sé que no todo el mundo necesita: insisto con la primera persona porque de esto quiero hablar, de la literatura que me importa. No quiero hablar de la que les importa a otras personas o de la que debería importarles a alguien más que a mí: solo de la que me importa, solo de la que hace que yo sienta que vale la pena vivir y alfabetizarse en ese mundo. Con esto quiero decir, entonces, algo que yo necesito de la literatura aunque no todo el mundo necesite: necesito que todas las oraciones sean especiales. Especiales no significa

estrictamente raras o llamativas: especiales significa, para mí, que cada oración pertenezca a ese libro y solamente a ese libro, que esa oración contribuya de alguna manera a construir un mundo lingüístico que es único. Cómo se hace eso con palabras que se han usado todas infinitas veces, palabras de este mundo, es el secreto de la literatura, es el secreto de la vida, el secreto de que cada vez que una persona se enamora es como si fuera la primera persona que se enamora en el planeta Tierra, de que cada vez que una persona nace ese es el primer nacimiento y la primera familia sobre la faz de la Tierra. Por todo esto, quizá, yo leo más poesía y más cuentos que novelas, hablando de la literatura que me importa. En una novela de 300 páginas es casi inevitable, en algún momento, tener que escribir que alguien «se paró y se prendió un cigarrillo», y es importante —importantísimo, para la literatura que me importa— no evitar escribir que alguien «se paró y se prendió un cigarrillo» cuando eso es lo que hay que escribir. La literatura que me importa no tiene nada que ver con emperifollar, enrarecer o complicar. Tiene que ver con encontrar las palabras más precisas para decir una verdad, y si esa verdad es verdadera va a ser nueva, y esa oración va a tener que ser nueva, aunque la hayamos escrito o leído o pronunciado miles de veces. Porque en realidad es una cuestión de contexto, o sea: no es solamente una cuestión de contexto, hay algunas oraciones que son perfectamente literarias sin contexto (otra vez: sucede, sobre todo, en la poesía), pero en general es una cuestión de contexto. Esto es decir: es bastante probable, por no decir, seguro, que exista un contexto en el cual la oración «se paró y se prendió un cigarrillo» no sea una oración del tipo «se paró y se prendió un cigarrillo». Es bastante probable, por no decir seguro, y al mismo tiempo no es suficientemente probable como para que no valga la pena hacer el esfuerzo de evitar escribir, en efecto, «se paró y se prendió un cigarrillo».

2. Lo del cigarrillo: siento que desde hace años que pienso en este ejemplo del cigarrillo cuando quiero hablar del lenguaje y del trabajo al nivel de la oración y que en sentido estricto no debería tener ninguna importancia, la cuestión del cigarrillo, pero cuando pienso en reemplazar este ejemplo por otro me doy cuenta de que no me sirve, de que necesito el cigarrillo, necesito al

tipo que se para y se prende un cigarrillo, porque además es eso, es claramente un tipo, un hombre, quiero decir, un hombre cualquiera. No fumo, nunca fumé: esto tiene que ser parte del asunto, pero no puede ser solo eso. Hay algo de los supuestos sentidos que evoca esa imagen, de lo que se supone que se está diciendo cuando un hombre se para y se prende un cigarrillo, o también, incluso, cuando lo hace una mujer. Pienso en eso de los contextos, que tiene que haber un contexto en el que «se paró y se prendió un cigarrillo» es una gran oración, o al menos una oración que no interrumpe la literatura. Pienso que el contexto en el que eso puede pasar es el de una obra que entiende el absurdo de la pretensión de ese gesto, sus veleidades de elegancia callejera o de aburrimiento francés. Si la obra no entiende ese absurdo —no hace falta que lo parodie: hace falta que lo entienda—, entonces es improbable que en ese contexto la oración «se paró y se prendió un cigarrillo» pueda trascender su esencia anti literaria. No hace falta que yo diga nada sobre el hecho de que la cuestión de la forma y el contenido no tiene sentido, para eso estuvo el formalismo ruso y no hay nada particularmente lúcido que yo tenga para agregar sobre el tema, pero sí quiero decir que esto es una instancia de esa imposibilidad siquiera de pensar en algo así como una forma distinta de un contenido. Si «se paró y se prendió un cigarrillo» me apaga la música es porque de hecho es una frase sin música, pero lo es por lo que dice y por cómo lo dice, la música se trata de las dos cosas. Por eso: los sentidos nunca se agotan en la autora de la obra, pero al mismo una escritora tiene que saber lo que dice cuando lo dice. Una escritora tiene que saber en qué mundo usa una palabra o escribe una oración. Una escritora tiene que saber en qué mundo vivimos. La escritora es lo contrario de la actriz: no puede ser inocente. Los actores aprenden a ser inocentes, no a fingirlo. Aprender a actuar es aprender a ser inocente: por eso es tan difícil hacerlo después de cierta edad. La escritora, en cambio, aprende a ser todo menos inocente. A fingirlo un poco, quizás, a veces, pero ni siquiera: a fingirlo un poco pero nunca demasiado.

3. Acróbatas: Joan Didion podía escribir hasta crónicas periodísticas sin usar jamás una frase como «se paró y se prendió un cigarrillo». Vuelvo a *El álbum blanco*, el texto que más me gusta

de toda su obra. Me sirve para recordar que cuando hablo de la música no hablo (solo) de las palabras ni (solo) de la sintaxis, sino también de la música del sentido. El sentido también tiene ritmos, dinámicas y sobre todo silencios. En *El álbum blanco*, la crónica que Didion escribe sobre los 70 y el caso Manson y las panteras negras y los Doors y tanto más, lo que hay ante todo en la música del sentido es eso: silencios. Cada imagen que ella usa, imágenes que en general saca directamente de algún rincón de la realidad, tiene un silencio: en cada casa hay un misterio. Describe todo lo que ve: el misterio no es artificial, el misterio nunca está dado, en Didion, por el ocultamiento de la información. Te lo muestra todo, pero de manera tal que aparece el silencio, el silencio que segmenta y enrarece el sentido, que le da un ritmo a la aparición y a la desaparición de lo que se entiende y de lo que se siente. La comparación sonará extraña, pero Emily Dickinson hacía algo parecido: poesía del secreto a partir de lo que se muestra. Pájaros, flores y otros objetos luminosos, dispuestos en una naturaleza viva que sin embargo, en algo del silencio de su disposición, está siempre hablando de la muerte. Igual que Didion, Dickinson usaba remates: finales que parece que dan sentido a todo eso que acabamos de leer y que parecía no tenerlo. Son remates tramposos: dan un sentido pero nunca lo agotan. El silencio prevalece.

4. Lo local: todo esto parece muy abstracto. Pero el lenguaje natural, las lenguas que hablamos las personas, no son una cosa abstracta. No se hablan solamente en un mundo, el mundo de los hombres que se paran y fuman cigarrillos (aunque parte de la gracia del ejemplo es ese: del siglo XX para acá, la frase del cigarrillo puede decirse prácticamente en cualquier momento y en cualquier parte), sino que se hablan en algún mundo dentro de ese mundo, mundos dentro de mundos con idiomas, vocabularios y sintaxis más o menos específicas. Qué hacer, como diría Lenin: qué hacer con todo eso. Que no sea cementerio, que no sea homenaje, que no sea museo, que no sea parodia: que tenga la sacralidad de lo que se usa. Pienso en las cosas que yo uso. Antes que nada, una advertencia sobre la que seguramente tendré que volver: me da un poco de vergüenza escribir sobre mi propio trabajo en este formato, en este contexto, me da vergüenza que quede por escrito. Espero sinceramente

que me dé vergüenza toda la vida: sería lo mejor para todos. En particular, en este momento, me da vergüenza porque considero que, al menos en los estándares generosos de la literatura, soy una persona joven: me parece prepotente hablar de mi trabajo, presumir que lo he hecho hasta ahora es representativo siquiera de mí misma y que pueda servirle siquiera a mí misma. En diez o veinte años me voy a reír de lo que sea que diga hoy, como hoy me río de la ropa que usaba en la adolescencia y de las cosas que escribía en la universidad. Sin embargo, no quiero llenarlo de dudas: dejo todas mis dudas en esta advertencia para poder seguir hablando con soberbia juvenil en lo que resta del texto. Dicho lo cual, vuelvo al asunto en el que estaba: pienso en las cosas que yo uso. Algunos materiales que uso son tan actuales y tan corrientes que nadie o casi nadie se da cuenta de que los elijo a propósito. No debería importarme esto, que a algunas personas les parezca que es fácil hacer algo que suene fácil (si no lo sabe cualquiera que escribe, lo sabe cualquiera que ha intentado tocar un instrumento o aprender a bailar: lo más difícil es hacer que parezca fácil), pero les recuerdo la advertencia sobre la juventud. Las formas de hablar de mi ciudad, de mis barrios, de mis taxistas, de mis mozos, de mis muchachos, de mis amigas, de mi familia: hago un esfuerzo por capturar la música precisa, las palabras que precisamente omiten y las que precisamente invierten, las formas en que en sus conversaciones los sentidos se pierden y se abren, las formas en que la información circula y se bloquea, las formas en que se entienden y las formas en las que no se entienden. Hago un esfuerzo por documentar todas estas cosas. No es tan fácil poner ejemplos, por eso que decía antes del contexto: fuera del contexto de una obra literaria un yeite ni siquiera parece un yeite. ¿No se usa, no, la palabra «yeite» fuera del Río de la Plata? Un yeite es un dibujito musical, una forma de resolver una frase que se repite: podría ser un motivo, un leitmotiv, pero lo que yo entiendo es que tiene dos matices más. Primero, el matiz del truco: es un truquito, un jueguito como los que hacen con la pelota, en el fútbol, un dibujito con el que te lucís. Segundo, ya lo dije, el matiz de la resolución: en general es la manera de resolver una frase, de pasar de una cosa a otra, de salir del paso, de solucionar un problema. Tengo un ejemplo favorito en el habla de los hombres rioplatenses que son algo

mayores que yo, a ver si lo puedo explicar: cuando estás hablando con uno de estos hombres algo mayores que yo, y no parás de hablar, y ellos quieren interrumpirte, una cosa que hacen es elegir una palabra que acabás de utilizar (puede ser la más particular, o la que más usaste) y usarla como vocativo para cambiarte de tema. Si vos sos ese hombre de cincuenta o sesenta años, por ejemplo, y yo te estoy contando que estoy de pésimo humor porque esta mañana salí con la bicicleta y había un tránsito de locos, el hombre me dirá «escuchame, bicicleta», y utilizará ese enganche para hablar de otra cosa. Es un yeite porque no es una frase popular, es más bien una forma popular; tiene algo de truquito, además, hay algo de habilidad en encontrar la palabra correcta para ese vocativo efímero; y es también una resolución, una forma de cambiar de tema. Atesoro ese tipo de cosas, pero la verdadera literatura, para mí, además de usarlas, implica inventarlas. Usar las que existen, inventar unas nuevas y que se entiendan todas, las reales y las inventadas. Inventar el rioplatense cada vez que se lo usa.

5. Lo local: otros materiales que uso están menos cerca de la cotidianidad de las personas que me leen, así que quizás sí se dan cuenta de que los elijo, de que los colecciono, pero también parece que es fácil porque es evidente que son parte de mi historia. Y no: tampoco es fácil, ni elegir los materiales que están cerca de la propia historia, ni usarlos, ni inventarles nuevos usos. Es como bailar o cantar: no se hace más fácil porque el cuerpo sea de una o porque la voz sea de una, hay que aprender igual, están tan lejos del control como cualquier otra cosa, o cuántas veces una que cree que está cantando lo que le acaban de enseñar y está cantando otra cosa. Uso cosas que aprendí en mi barrio, uso cosas que vienen del cruce de idiomas y culturas que se produce en mi barrio, formas de pensar y de calcular que solo se nos pueden ocurrir en el Once porque la vida nos propone problemas que a otras personas no les propone, y nosotras proponemos soluciones porque esa es una característica de los mejores lugares, proponemos soluciones. Leí hace poco a un escritor ruso que me fascina, Maxim Ósipov, que escribió para la traducción de sus cuentos en inglés una especie de prefacio precioso, en el que pone algo así como que no hay pasatiempo mejor que hablar mal de la

iglesia, que es como hablar mal de Dostoyevski, y que está bien, todo lo que una diga es cierto y al mismo tiempo es equivocado, porque la iglesia en una cosa maravillosa, Dostoyevski es una cosa maravillosa y que los rusos estemos todavía aquí, eso también es una cosa maravillosa. En ese mismo prefacio, al final, dice que el mundo sigue ahí, no importa lo que le tires: así está hecho. Los dos pensamientos, el seguir estando como maravilla, y el de algo cuya gracia es que podés tirarle con de todo que nunca se termina de romper, son pensamientos preciosos, y que me hacen acordar a los mejores lugares, como mi barrio, los lugares de donde pienso que sale la mejor literatura. A veces creo que sigo escribiendo o tratando de escribir porque creo que de mi barrio tiene que salir literatura. He visto cosas increíbles. He visto judíos ortodoxos de todas las edades, con kippot tejidas y negras satinadas, con sombreros de ala corta y de ala larga, apiñados frente a los televisores prendidos de un local de electrodomésticos el día que se juega un Boca-River y cae sábado, para poder ver el partido sin encender sus propios televisores en shabat. He visto mujeres llorar ante la perspectiva de casar a sus hijas con hombres malos o clínicamente idiotas solo porque vienen de familias de plata, las he visto decidir hacerlo igual. He visto prostitutas llevando a sus hijos al colegio, me saludaban cuando yo salía para el colegio. He visto a la policía llevarse a un vecino apacible que nunca entendí a qué se dedicaba en el medio de una redada como si se tratara del más peligroso de los narcos. He visto narcos, he visto vendedores de diamantes. He visto rabinos departiendo con travestis. He visto a mi mamá llevarle comida al tipo que vive abajo, en la vereda de su casa, que cada tanto vende droga para sobrevivir: comida nueva, la comida que mi mamá cocina de más porque no se acostumbra a que ya no vivimos con ella, y que por suerte puede comer el señor que vive abajo y que a cambio, dice mi mamá, nos cuida a todas de todos los peligros del barrio. He visto a mi mamá parada en silencio frente a un hombre que golpeaba a su mujer, hace muchos años, mientras me explicaba que no íbamos a intervenir pero nos íbamos a quedar ahí, para que el tipo supiera que alguien lo estaba mirando. Yo no elegí nacer en el Once, solo tuve el privilegio. A veces pienso que me gustaría escribir otras cosas, escribir sobre otras cosas: otras veces pienso que alguien tiene que

escribir todo eso, y todo indica que por ahora la única de nosotros que tiene el tiempo, el espacio y la plata para hacerlo soy yo. Cómo voy a escribir sobre otra cosa.

6. Lo inconcluso: no estoy del todo segura de cómo explicarlo, pero la literatura que me importa suele tener algo inconcluso. Pienso, otra vez, en los cuentos: mi cuentista favorita sobre la faz de la Tierra, Grace Paley, tiene unos cuentos que siempre se terminan con la habilidad de quien pela una fruta con un solo movimiento de cuchillo, cuentos que pueden durar veinte páginas pero la sensación es que se terminan rapidísimo. En el caso de ella es algo de la velocidad a la que avanzan las cosas, o más bien, la velocidad a la que avanzan las voces de sus narradoras (en general son narradoras); hay algo del final que se deshilacha, pero que se deshilacha con precisión, y en realidad lo inconcluso no está tanto hacia el final como hacia los costados. Recuerdo un cuento de los más famosos de ella, «Adiós y buena suerte», sobre una tía que le cuenta toda su vida a su sobrina para rematar en una despedida, adiós y buena suerte, porque finalmente se va de su casa a vivir con un amante de toda la vida y le dice a la sobrina que por favor se lo explique a su madre, es decir a la hermana de la narradora, porque a ella no le cree. El final es bastante redondo, si una lo piensa desde cierta perspectiva: al fin y al cabo, el final es una despedida. La sensación es que lo que está inconcluso es algo más del camino, más hacia los costados: la situación de enunciación no se termina nunca de contar. Creo que en general, cuando hablo de lo inconcluso, no estoy hablando de los finales: estoy hablando de la idea de que un cuento, pero también una novela y también un poema, e incluso diría que un ensayo o una crónica, cualquier texto, tiene que terminar con la sensación de que uno no lo sabe todo pero que la música de las palabras y las texturas y los acontecimientos hizo irremediable que el texto terminara allí donde terminó.

7. Lo que concluye: cuando hablo de lo inconcluso no estoy hablando solo de los finales, pero en la literatura que me importa los buenos finales son importantes. No es una cuestión de efecto. Tengo dos explicaciones, y ambas tienen que ver con la vida. La primera es que el final de un texto es el lugar en que ese texto se funde con la vida.

Hay una especie de responsabilidad acérrima en ese momento, el momento mágico, el momento en que la fantasía ingresa a la materialidad de la existencia. Recuerdo muy bien el momento en que leí el final de *Orgullo y prejuicio*, el final de *Ana Karenina*, el final de *Ocio*, el final de *La campana de cristal* o el de *Apegos feroces*. Los recuerdos de leer finales siempre son mixtos, como un sueño: están los personajes y estoy yo en la cama, todo mezclado, todo al mismo tiempo, todo en el mismo espacio. La responsabilidad acérrima es la de garantizar que ese momento sea todo lo intenso que pueda ser. Eso no significa que todos los finales tengan que ser en *crescendo* o en *fortissimo*, para hablar en el idioma de la música que es el idioma en el que a mí me gusta hablar de literatura. La dinámica, el volumen o el color puede ser cualquiera: tiene que ser el preciso, pero el preciso para cada obra puede ser cualquiera. La intensidad va a estar dada por esa precisión, por cómo el texto nos llevó hasta allí. La otra explicación también es sobre la vida pero es un poco distinta: los finales son distintos porque en la vida todo tiene principio pero nada tiene final. Mientras estamos vivos, la vida sigue. Las cesuras son artificiales. La gente se va, se desenamora, se muere. El colegio se termina. Después de todas esas cosas, la vida sigue. Recuerdo que cuando terminé el secundario hice toda una tramoya para quedarme en el aula hasta que se fueran todos, hasta el final, y ser la que apagara la luz por última vez. Tengo esa pasión por los finales porque son la ficción por excelencia: en la vida, todo sigue hasta el final que no vemos. Por eso es tan especial decidir dónde cortar. Tengo muchos finales favoritos pero hay dos que tengo muy presentes, uno porque es el de algo sobre lo que estoy trabajando ahora (y todo texto debe contener al menos una referencia así, completamente circunstancial, a un presente que se evapora) y otro porque es de los primeros finales que me impresionaron siendo muy chica. El primero que digo, el del presente, es el final de la obra *El dibuk*, de S. Ansky. *El dibuk* es la obra más importante del teatro ídich, una tradición pequeña que fue importante en un puñado de ciudades del planeta, entre ellas la mía. El dibuk es un mito judío de posesión: el espíritu de alguien que cuando se murió todavía tenía cuentas pendientes en la Tierra y entonces en lugar de irse se queda con un cuerpo, que rara vez es cualquier cuerpo. Por lo que pude investigar, en general se trataba de

cuerpos de mujeres. Algunas teóricas feministas hoy tienen una explicación posible para el lugar de este mito en la vida judía: muchas chicas se hacían las locas (las poseídas) para evitar o escaparse de matrimonios arreglados. La posesión aparece, en esas lecturas, como lo contrario de la sumisión: la posesión como la huida y la libertad. Ansky retoma algo de eso en su obra, una obra que sin embargo es muy masculina: todo el principio y todo el final están tomados por discusiones talmúdicas. Hasta aquí, todo común: lo que suma Ansky, lo que hace de esta obra una obra plenamente ídich, es el motivo del amor. La hace plenamente ídich porque lo que define al ídich es la fuga de la religión, la huida siempre incompleta del pasado bíblico a la promesa liberadora de la ilustración europea: la tragedia judía, la que está pintada en el arte de todos los que aunque odiamos la religión sabemos que somos judíos, es la imposibilidad neurótica de completar esa huida, la tensión entre lo fácil de asimilarse y lo imposible de asimilarse, el conflicto identitario que le tocó contar a Ansky pero también a Roth y a Gornick y a Woody Allen y a Barbra Streisand, y a mí, que no me merezco ningún lugar en esa genealogía pero así están las cosas. El protagonista de *El dibuk* es un chico que está un poco trastornado, fascinado con la cábala y los estudios oscuros, ayunando y diciendo cosas raras. Por eso nadie repara demasiado en él cuando se cae muerto: un chico pobre, estudioso, y delirante, cualquiera se muere por loco y por no comer. Pero el lector atento recuerda la breve escena en la que el muchachito conversa nervioso con la hija del rabino del pueblo, que también está nerviosa, y entonces se sorprende pero no del todo cuando se entera de que el espíritu que está poseyendo a esa chica e impidiendo su casamiento con un rico que le consiguieron es el del chico loco. Los sabios del pueblo proceden como se debe: le piden al dibuk que se vaya, y cuando no se va le preguntan cuál es su reclamo sobre ese cuerpo, cuál es su derecho legítimo. Su argumento no es el amor: eso sería demasiado occidental. Los chicos estaban enamorados, pero ese no es el argumento: el argumento es que los padres de ambos los habían prometido cuando eran muy pequeños, pero resulta que el padre de ella se olvidó (es profundamente literaria esa intrusión de algo tan nimio como el olvido en un momento como este) y por eso la casó con otro. Los rabinos deciden que el reclamo es válido y

que lo que corresponde es hacer un juicio. Lo van a hacer, dicen, pero al día siguiente; es muy difícil, afirma uno de los rabinos, hacer un juicio entre vivos y muertos, pero se puede hacer mañana. Ese es un ejemplo de los finales que me gustan. Todo es hermoso: las capas de registros, las capas de humor, la esperanza del mañana, la liviandad que no termina de ser ironía. El juicio no se puede mostrar. Ansky tiene la conciencia literaria y escénica para saber qué escena es más potente no escribir. Mañana. La potencia está en esa postergación, en la postergación de lo supuestamente importante porque lo importante nunca es lo importante, lo importante siempre es otra cosa.

8. El otro final del que hablo, el que aprendí en la escuela primaria, es el final de la Torá o el Antiguo Testamento. No sé mucho de cronologías así que no me atrevo a afirmar que es el primer gran final de la historia de la literatura, pero que debe ser de los primeros y sigue siendo uno de los mejores estoy más o menos segura. Finalmente terminó la travesía por el desierto y los judíos van a entrar a la tierra prometida. Pero quien sea que escribió este texto sabe que cuando un final está así de anunciado, cuando un final es literalmente el cumplimiento de una promesa, el desafío de la autora es cumplir la promesa al mismo tiempo que se la traiciona. Los judíos van a entrar: el que no va a entrar es Moisés, el protagonista total y absoluto de la Torá, el que conocemos desde el nacimiento, el que sacó a los judíos de Egipto, les entregó las tablas de la ley y se aguantó con ellos todas las noches frías. Moisés no va a entrar a la tierra prometida, le dice Dios, porque tuvo un momento de duda, y no solo dudó de Dios sino que lo hizo delante de su pueblo, así que no va a entrar, pero sí la va a ver. Moisés mira la tierra prometida desde lo alto de una montaña: la mira entera, y se muere, y lo entierran en una tumba que nadie encontró nunca, y la Torá rompe su pacto ficcional casi por única vez, rompe el punto de vista y el pacto ficcional de que Dios se la dictó a Moisés para que Dios diga, con Moisés ya muerto, que Moisés tenía 120 años, que todos lo lloraron, que su sucesor Josué estaba lleno del espíritu de la sabiduría porque Moisés había posado las manos sobre él, y que nunca hubo otro profeta como él. Me niego a explicar por qué este final es perfecto. No creo que haga falta.

9. Lo importante: esto lo aprendí escribiendo teatro. Cuando la obra termina, la gente tiene que aplaudir. Si la gente no aplaude hay algo que no funciona.

10. La cuestión de la verdad: una última cosa, la relación de la literatura con la cuestión de la mentira y la verdad. Es lo que menos claro tengo de todo lo que quiero conversar hoy. Empiezo por algo que una vez me dijo una amiga, Tamara Kamenszain, y es que el yo poético no es un personaje de ficción, como siempre lo es el narrador (sin importar lo autobiográfica que sea la obra), sino que es un yo de verdad. Es el tipo de cosa que Tamara me decía y yo hacía como que entendía pero no como cuando finjo conocer algo que tengo clarísimo que no sé, sino como cuando creo que entiendo algo porque me gusta cómo suena la frase. Todavía pienso que con esa idea me pasa lo mismo: me gusta, la comparto, pero no podría explicarla. Lo voy a intentar, igual: la poesía es decir la verdad. Hay una propuesta de un mundo, hay una propuesta de un lenguaje, pero ese mundo y ese lenguaje se insertan en nuestro mundo y en nuestro lenguaje en cuanto verdaderos, no son una ficción que empieza y termina, son cosas que están ahí. Por eso un poema tiene remate pero no tiene final: no tiene el momento en que la ficción y la vida se cruzan. Un poema siempre es la vida de alguien. Por supuesto, esto no tiene nada que ver con la biografía o lo biográfico. *La campana de cristal* habla de la vida de Sylvia Plath. *Ariel* es la vida de Sylvia Plath.

11. Pero la poesía se dice al menos en dos sentidos, en el sentido restringido, en el sentido del género (en el sentido en que hay literatura que es poesía y hay literatura que no es poesía) y en el sentido de la esencia, de la poesía como lo destilado, de la poesía como la verdad; y en ese sentido, toda la literatura tiene algo poético. La literatura que vale la pena pone un mundo en el mundo, además de contarle e inventarlo. Pienso en esto porque ya me extendí demasiado sobre la literatura que me importa y tengo que llegar, aunque sea con lo mínimo, aunque sea con lo puesto, a lo que me importa de la literatura. Hasta la más realista de las literaturas, si es literatura, pone un mundo en el mundo. Pienso en Jane Austen, una de mis primeras autoras favoritas: pienso en sus novelas de matrimonio, en el

modo preciosista y fotográfico en el que describen la forma de una época y sobre todo la forma de conversar en una época, cómo se organizan los intercambios lingüísticos para enamorarse y desenamorarse, comprometerse y odiarse. En las novelas de Jane Austen, todo son actos de habla, todo es performativo en el sentido de Austen: no hay besos, no hay sexo, no hay grandes tragedias, ni tampoco grandes aventuras. En las novelas de Jane Austen se hace solo lo que se puede hacer con palabras. Ese es el mundo que ella construye, un mundito que recoge muchos aspectos del mundo pero que mirado desde esta perspectiva puede ser tan extraño como la más estrambótica de las novelas de ciencia ficción. Pienso en ella y pienso en una frase que escribió sobre Austen Vladimir Nabokov en uno de los primeros libros de teoría literaria que leí, su *Curso de literatura europea*, un libro de teoría literaria que leí antes de saber lo que era la teoría literaria. La frase es esta: «*Mansfield Park* es la obra de una dama y el juego de una niña». Lo dice de *Mansfield Park*, la novela que menos les gusta a la mayoría de las lectoras actuales de Austen (quién quiere leer la historia de una heroína insípida que se casa con su primo), pero que, por supuesto, Nabokov tiene razón, es la mejor escrita de todas. En el mismo capítulo, Nabokov también la llama filisteo, a Austen; dice que hay algo evidentemente filisteo en su preocupación por el dinero y la forma racional y práctica en la que habla del amor. Y me llama un poco la atención, la verdad, porque al decir que *Mansfield Park* es la obra de una niña y el juego de una dama siento que Nabokov se hizo una imagen parecida a la que yo me hago de poner un mundo adentro de otro mundo, no pintar sino poner, y en el caso de Jane Austen y su realismo irónico la imagen es la de una nena armando con cuidado una casa de muñecas que parece idéntica a la casa en la que ella misma vive pero en la que todo está un poquito corrido de lugar, todo está ligeramente extraño. Alrededor de una mesa en el salón principal comen todos los muñecos, toda la familia, pero si una se acerca se da cuenta de que la mayoría de los muñecos no se están mirando entre ellos, las miradas se cruzan en diagonales que los dejan a todos solos aunque parezca que están comiendo juntos, y hay un muñeco, una muñeca, que mira a la cámara, nos mira a nosotros. Porque es evidente, no estoy siendo lúcida, solo tengo

la ventaja de ser mujer y de vivir unos años después, es evidente que lo que arma Austen con esas alusiones al dinero y a la practicidad del amor como forma de circulación del dinero es una especie de chiste de esos que son graciosos porque dicen la verdad, y dicen la verdad porque son graciosos, porque la dicen no a modo de denuncia sino de desnudar lo que hay, pero no desnudando, no revelando, sino poniendo algo nuevo en el mundo. El realismo, la practicidad y los cálculos pueden no ser prosaicos: cuando son un chiste que no se puede explicar son poéticos.

12. La poesía es un chiste que no se puede explicar. Esa es la literatura que me importa, y eso es también lo que me importa de la literatura. Hacer un chiste que no se puede explicar, proponer con palabras de este mundo algo que hasta hace nada parecía imposible decir con palabras de este mundo, porque no podía decirse con chistes ni con explicaciones. Lo que me importa de la literatura es esa revolución que produce cuando pone un mundo nuevo en el mundo. No es importante el tema, no es importante de qué se hable. La literatura cambia al mundo así, poniendo cosas nuevas en el camino, como se cambia al mundo plantando jardines o teniendo hijos, haciendo aparecer cosas que parecían imposibles pero que están hechas con cosas que ya teníamos.



Trujillo

En primera

persona

**Marcela
Trujillo
(Maliki)**

**Conversación con
Paloma Domínguez**

Paloma Domínguez: Me siento honrada de poder tener esta conversación con mi querida Maliki. Quería contar una pequeña anécdota: con Maliki nos conocimos en «¿Qué leer? ¿Cómo leer?», un seminario que organizó la Escuela de Literatura Creativa UDP con el Mineduc sobre literatura infantil y juvenil. A Maliki le pidieron que hiciera un texto para hablar de su trayectoria y dejó a todo el mundo con la boca abierta, porque en 2014 no era tan conocido el tema del cómic de autor y todavía en Chile había mucho prejuicio al respecto. Ahí habló sobre eso, sobre las adversidades que había tenido en el medio nacional y contó algunos problemas con editores que evidenciaban la misoginia que había en el ambiente. Habló sobre el cómic autobiográfico y el poder que tenía en términos terapéuticos, y se refirió a sus inspiraciones en ese momento, que le permitieron mostrar por primera vez a una mujer que está lejos del estereotipo hecho por el hombre, de la víctima, evidenciando cosas que pasan, pero con humor. Yo lo encontré maravilloso y empecé a investigar, gracias a la Maliki,

este tema de las autoras. Por eso siempre voy a estar agradecida.

Marcela Trujillo: ¡Qué bacán! No tenía idea de esa historia. Tampoco me acuerdo del texto. Tú me dijiste ayer que era súper bueno, pero yo no me acuerdo porque se me olvida todo.

Gracias a la universidad por invitarme y a todas las personas que están acá. Me encanta que el cómic genere interés, no solamente de las que lo dibujamos o de los editores, sino de personas que están en la academia, en la literatura y en otras áreas, porque eso me hace ratificar la idea que tenía cuando volví de Alemania en 2006: que en algún momento en Chile el cómic iba a tener un lugar digno (el cómic de autor, de mujer o autobiográfico), porque no existía en ese momento acá, pero yo viví en Estados Unidos siete años, y en Alemania, dos, y allá eso existía y el cómic se consumía mucho. Yo siempre les decía a mis alumnos que eso en algún momento tenía que pasar en Chile, porque somos imitadores de los países desarrollados, sobre todo Estados Unidos, para bien y para mal. En este caso, es para bien. Así que estoy muy contenta de que podamos estar acá hablando de cómic.

PD: ¿Cómo llegaste a la historietita?

MT: Siempre consumí historietas. Eso es lo que leí cuando chica: historietas de Walt Disney, *La pequeña Lulú*, las de editorial Novaro de México, todo lo que llegaba en los 70. Me críe con la historietita, no con libros de niños o cuentos ilustrados. Todos mis dibujos siempre fueron como una historietita: los personajes pensaban o decían algo, eran personajes que estaban actuando frente al espectador, como en el teatro. Después, cuando estudié pintura, tuve que aprender la otra parte, que es cómo replicar la imagen que vemos, porque todos mis dibujos venían de mi cabeza, de lo que yo imaginaba. En la universidad aprendí a mirar lo que estaba afuera y a replicarlo. Ahí me aluciné con eso, pero mis pinturas siempre las construí con personajes y en ellas pasaban cosas, aunque todo estaba en términos simbólicos.

En ese tiempo me invitaron a la revista *Trauko* y ahí publiqué mis primeros cómics a los 19 años, así que antes de exponer mis pinturas, publiqué cómics. Pero no eran mis guiones, eran de Álvaro «Huevo» Díaz, y después de eso dejé de hacer cómics como por dos años y empecé a consumirlos. Luego me fui a Nueva York y leí muchos más cómics hasta que llegué a los

de mujeres: Jessica Abel, Diane Noomin, Aline Kominsky, Phoebe Gloeckner, todas esas autoras. En esa época no habían muchas, pero ellas eran las pioneras, y cuando las leí, todo lo que yo había aprendido y todo lo que estaba en mí me hizo sentir lista para empezar a hacer mis propios cómics.

En el 2001, más o menos, empecé a dibujar mi vida porque yo no sabía que podía inventar historias, ya que nunca había estudiado el tema de los guiones. Decidí hacer mis historias, total cuando uno hace autobiografía las historias están listas, no hay que inventar, solo me tenían que pasar cosas mínimamente interesantes para que las pudiera contar. Eso me ayudó mucho a estar súper consciente de lo que me pasaba, a tratar de escuchar mucho, observar a la gente y acordarme de las cosas que decían, porque no andaba anotando. Yo trabajaba de niñera y estudiaba pintura, y en ese entonces se me ocurrió hacer cómics de mis carretes de los fines de semana: salían mis amigos y lo empecé a pasar súper bien con eso. Y en algún momento la pintura se me hizo muy difícil porque la competencia en Nueva York era infranqueable, yo no había ido a ninguna universidad de las grandes allá y sentía que no tenía opción de poder exponer. Me desilusioné de la pintura y me empezó a gustar mucho el mundo del cómic, que tenía lectores, editores, librerías: había todo un circuito.

Afortunadamente, los cómics que hice los vieron hartas personas y me invitaron a publicar en *The Clinic*. Recién entonces sentí que me había convertido en dibujante de cómics, nunca sentí eso cuando estaba en *Trauko*: empecé a mostrar los cómics en un periódico que se vendía en todo Chile y yo siempre les digo a mis alumnos que el cómic sólo es cómic cuando lo leen otros, cuando se imprime. Un cómic que está en tu casa, en tu bloc o en un mueble, no es cómic todavía, es un dibujo no más. Para que sea cómic tiene que estar impreso y lo tiene que leer mucha gente, por eso sentí que ese fue el momento en que empecé a tener esta otra profesión. No me demoré tanto en publicar esos cómics como libro con Ferores Editores, alrededor del 2010, pero entonces en Chile no había un circuito de cómic, ni menos de dibujantes mujeres de cómic, así que dije que sí a esta editorial que eran puros hombres y tuve una experiencia súper desagradable con ellos, tanto que ni siquiera incluyo ese libro dentro de mi obra, como si no existiera.

Recién con el siguiente, *El diario íntimo de Maliki 4 Ojos*, empecé a hablar del tema de género, porque no se me había ocurrido lo importante que era hablar del hecho de que era mujer. Desde chica siempre sentí que no me quería identificar con el género femenino, porque sentía que no había respeto por las mujeres, así que prefería identificarme más con el mundo masculino: tenía muchos amigos hombres y era la amiga de los amigos.

PD: Tiene que ver con la misoginia institucionalizada.

MT: Claro, entonces yo era la niña ruda y nadie me decía nada porque yo era *brígida*. Pero esa era mi manera de navegar por este mundo patriarcal, porque no todas las mujeres deberíamos hacer eso para que nos respeten. Además, tiene sus consecuencias, o sea, ser la ruda y navegar así me pasó la cuenta hace unos años con una depresión, porque me hizo construir un personaje que no era yo. Eso da para otra charla.

PD: Tú eres una de las grandes exponentes del cómic autobiográfico y desde tus comienzos gran parte de su obra está relacionada con eso. No obstante, de a poco te has ido acercando a la ficción. ¿Cómo ha sido pasar desde la no ficción a la ficción?

MT: Ese es un tema súper entretenido para mí, porque como te dije al principio yo sentía que no me correspondía hacer algo que no había estudiado. Entré a la ficción por la puerta de atrás, por accidente, porque me tiraron para adentro. Fue cuando hice *Ídolo*, que es un libro que quiero mucho porque es mi primera novela gráfica y además estuve muchos años haciéndola. Me costó mucho y fue un trabajo muy duro para mí, pero me trajo muchas satisfacciones. Originalmente iba a ser un libro autobiográfico a partir de un romance que yo había tenido en un festival de cómic internacional y lo iba a contar exactamente como ocurrió, con los nombres, con todo, pero el protagonista me pidió que no se supiera su nombre porque estaba casado. Entonces yo, como buena y obediente que soy, le dije que aceptaba y empecé a inventar todo.

En vez de que fuera en el país original, inventé que era en Lima porque había estado ahí dos veces el año anterior y tenía muchas fotos. Además tenía experiencias guardadas de otros festivales en Argentina, Perú, Venezuela, Estados Unidos, México, Colombia. Entonces lo que hice fue juntar muchas anécdotas de otros festivales y

ponerlas ahí, hice una especie de charquicán con la historia. Él era el único que tenía un nombre falso, todos los demás tenían sus nombres verdaderos. Invité a mis amigas, hasta tú estabas.

PD: Sí, yo salgo en el libro.

MT: Los usé como actores y actrices y el único que inventé entero, que disfracé entero, fue el personaje principal. Ahí me di cuenta de que era algo súper entretenido de hacer.

Se me ocurrió que podía contar la historia original porque era una buena historia: cada vez que la contaba la interlocutora o el interlocutor me preguntaba por lo que pasó después, y si se entretiene el otro, la historia es buena. Lo que hice fue contarla muchas veces para saber qué cosas tenía que dejar fuera y qué cosas tenían que quedar, porque no hay mejor juez que el interlocutor: si se pone a bostezar, esa parte hay que sacarla, porque es fome. Luego lo que hice fue escribirla, como una composición. La escritura para mí es algo que también es muy familiar, porque leo desde muy chica y me encanta la novela, el cuento, me encanta la ficción, la encuentro fascinante. Yo empecé a leer ensayo hace poco, cuando empezó el movimiento feminista, pero la literatura, la ficción, es parte de mi vida. Después de escribir la historia empecé a preparar las escenas. Me autoenseñé cómo hacer la historia, aunque por supuesto todo el rato estaba insegura, pensando que alguien que supiera de guiones me diría que no tenía pies ni cabeza. Pero estaba tan metida en esto y tan entretenida que me dio lo mismo.

Al protagonista lo tuve que construir entero. Además de inventarle un nombre, como este tipo era europeo se me ocurrió que podía ser un vikingo y me metí en ese mundo, empecé a ver la serie *Vikingos* y leí *Mi lucha* de Karl Ove Knausgård. Así armé al personaje, pero también tuve que inventar el libro que él estaba haciendo, que de hecho es la base del que estoy escribiendo ahora. Además me inventé un libro para mí, para mi personaje, que era Marcela Trujillo. El libro se llamaba *Éxtasis*, después se llamó *Ídolo*, no sabía muy bien cuál sería. También me di cuenta de que todos los personajes podían ser representaciones de otras cosas, símbolos, como yo trabajo con mis pinturas.

El libro está construido con estos dos mundos: el mundo real de los personajes, en el que conté exactamente la historia que me pasó, porque igual la quería contar y tenía anotadas las cosas

que habíamos hablado y todo; pero también inventé un mundo de fantasía, donde hay una bruja, un árbol de la vida, un bosque encantado y un dragón. Y Santa Rosa de Lima, que es la monja, la santa.

PD: Y está Maliki también.

MT: Sí, el personaje mío que inventé en el 2001 en Nueva York, con un chanchito. Entonces ese libro para mí es importante porque ahí entré a la ficción, pero no porque lo decidí, sino porque tuve que hacerlo para poder contar esta historia. Fue muy entretenido, pero a la vez muy difícil, porque yo luché siempre contra la inseguridad: me veo muy segura, pero siempre pienso que estoy haciendo las cosas mal. Creo que no es algo mío nomás, sino de muchas mujeres que creemos que somos insuficientes. Fue un libro que me provocó muchas inseguridades y, cuando estaba terminándolo, me dio depresión y me llegó la menopausia, todo junto, y me fui a la chucha. Fue terrible. Qué bueno poder contarle riéndome, pero lo pasé mal.

Antes de la menopausia había hecho una dieta, había bajado mucho de peso, entonces tenía otro cuerpo y, al tener otro cuerpo, tenía otra relación con el mundo. Y estaba soltera, tenía romances, y en todos los romances que tuve en Chile los hombres se me ponían a llorar en la cama. No sé por qué. Se ponían a llorar antes, después o durante, cualquiera de las tres. Yo pensaba que era porque no tomaba alcohol y siempre había ligado el sexo al alcohol, pero ahora yo estaba lúcida, pero ellos siempre se habían tomado algo, entonces yo era comprensiva, parece, y los escuchaba y su vida les daba pena porque a esta edad a uno le da pena lo que ha hecho y todos tienen sus problemas: las ex, los hijos, las pensiones, etc. Entonces en esta historia me pasó la misma situación con un tipo europeo, que se veía súper feminista, que venía de vuelta y que además era mi ídolo, encontraba demasiado bueno su trabajo. Así que empecé a sentir que el problema no eran los hombres, era yo, que yo provocaba eso en los hombres. Y esa situación provoca mucha risa, porque es súper absurdo que ocurra.

PD: Y también por eso es interesante que este libro se llame *Ídolo*, ¿no? Porque al principio se muestra toda esta idealización de los hombres y del personaje, el que después de tener este momento de vulnerabilidad se convierte en un ser humano más.

MT: Un ser humano como todos, chileno o europeo, como sea. De hecho me acuerdo de que conversamos acerca de este tema cuando el libro se iba a llamar *Éxtasis*, porque yo hacía la conexión entre el éxtasis sexual y el éxtasis religioso. Yo fui criada en colegios católicos y tenía toda esta visión religiosa, algo que me ha ayudado mucho a ser matea, por ejemplo, ya que la religión tiene reglas y a mí me gustan las reglas. Me gusta ponerme reglas y tener que cumplir con un calendario, soy lo menos hippie que hay. Creo que la religión me enseñó eso, a ser estricta conmigo misma, y eso llevado al extremo está en la mujer estricta que no come y que se pega, en la santa, en Santa Rosa de Lima, que hacía eso y vivía sola para demostrar su amor a Dios.

Eso lo conecté con la relación que yo tenía con los hombres, que era de ese modo: todo para ellos, me enamoraba de un tipo y me gustaba todo lo que le gustaba a él. Entonces como tuve tantos pololos, conozco mucha música de muchos estilos. Qué ridiculez más grande, pero bueno, es la verdad. A un pololo le gustaba el manga y por eso me sé toda la historia del manga. Uní todo eso en la idea de *Éxtasis*, pero *Ídolo* también tiene que ver con la religión, con estar todo el rato alucinado con algo y no ser capaz de ver lo que es realmente: que es un hombre, una persona normal, un ser humano que tiene las mismas emociones que tengo yo. Eso me ha costado mucho, entender que mis ídolos son personas y que yo también soy persona, que es algo súper simple, pero también muy profundo.

En la novela gráfica, cuando el personaje tiene sexo con el ídolo, la monja y Maliki entran en éxtasis. El de la monja es religioso, pero el de Maliki es un éxtasis creativo, porque Maliki representa el arte, y eso también es algo que yo experimento siempre cuando pinto o dibujo: hago un dibujo que me gusta mucho y eso es una satisfacción tan grande que a veces siento un éxtasis, lo puedo llamar así. Es algo muy lindo, pero también súper efímero, porque el éxtasis no dura nada.

Esa doble página la pintamos en un mural en el MAVI, en una exposición, y ahí está el tema de cómo juntar el arte con el cómic, porque yo sigo pintando y haciendo exposiciones, me gusta que el cómic entre al museo y que en el cómic aparezca el arte, y a pesar de que son dos mundos distintos, yo pertenezco a ambos y para mí están juntos. Hice este mural con mis alumnas

de cómic en cinco días y fue una experiencia súper bonita porque nunca había hecho un mural. Después lo borraron, porque así son los murales, son efímeros, como el éxtasis.

Con *Ídolo, una historia casi real* yo pensé que había entrado a la ficción y de aquí no iba a salir. Pero como te dije, al final del libro me dio depresión y me botó, o sea, quedé valiendo nada. Antes de hacer una terapia psicológica hice muchas terapias alternativas, porque en mi familia, y en general en nuestra cultura, no estamos muy acostumbrados a eso. Ahora creo que se acepta más, pero años atrás no era tan común, porque además es muy caro.

PD: Y hay muchos prejuicios sobre la sanidad mental.

MT: Mucho prejuicio, entonces me demoré como dos años en cachar que tenía depresión. Durante esos dos años hice terapias alternativas, y una de ellas fue hacer un diario sobre todo lo que me estaba pasando, porque sentía que me iba a ayudar, pero en realidad me hundió más. Cuando me relaciono con el dibujo así, honestamente, entro al inconsciente, y allí están todos los monstruos, guardaditos. El *Diario oscuro* está dividido en dos partes: la primera incluyó todas las terapias alternativas que había hecho y la segunda la hice después de la terapia con una psicóloga real, que fue tan *heavy* que tuve que dejar pasar unos meses y elegí dos o tres cosas que habíamos hablado con la psicóloga para dibujarlas en el libro y así terminarlo. A mitad de camino de la primera parte se lo mostré a mi editor y él me dijo que lo publicaríamos, pero al principio yo no lo hice pensando que podía publicarlo, y después ya tenía que entregarlo, así que en la segunda parte yo elegí tres cosas y las puse. Me gusta hacer diarios porque no tengo Carta Gantt, no tengo guion, no tengo *storyboard*, no hay historia, es sentarme y empezar a escribir.

PD: En el cómic autobiográfico, lo privado se convierte en público. Eso también es algo que el feminismo siempre ha dicho, que lo privado también es político. Esto tiene un doble filo: por una parte, es recurrente la pregunta de hasta dónde eres dueña de tu historia para poder contarla, sobre todo con el nivel de honestidad con el que tú trabajas y te expones, no sólo a ti, sino también a quienes son partícipes de esta historia; pero por otro lado, y yo creo que por eso tienes muchos lectores que te siguen, evidencias

lo tabú, aquello de lo que nadie quiere hablar, lo incómodo, y eso también permite que llegues a un nivel importante de empatía y de confiabilidad entre lector y autora.

MT: Sí, porque no somos solamente las cosas buenas que nos han pasado y los logros que hemos tenido, somos todo: somos los abusos que hemos vivido y también nuestros fracasos. Con la revolución feminista aparecieron las funas en internet y las mujeres empezaron a hablar sobre los abusos que habían sufrido, y eso fue en la misma época en que yo hice el libro, entonces también tenía ese apoyo. Sentía que era algo súper importante de decir y al final del libro conté la experiencia de abuso que yo tuve. Hablé hasta sobre las ganas de no vivir, que en la depresión son muy recurrentes: uno dice «tengo tantos problemas, está todo tan mal que si yo no existiera todo se solucionaría, porque los problemas son todos míos, yo soy la culpable de todo», y eso es un pensamiento suicida en pañales. Nunca intenté suicidarme, pero sí pensé eso, muchas veces.

También el humor para mí es súper importante, sobre todo en un libro como este en que estoy hablando cosas muy tristes y desesperanzadoras. Las digo con humor, porque si no, sería terrible. El humor siempre me ha ayudado, no solamente en los libros, sino en mi vida diaria, para poder relacionarme con la verdad. Con el humor las cosas dejan de ser tan pesadas y en este libro hay mucho humor, a pesar de que hablo de temas súper difíciles.

La parte más crítica del libro es cuando hablo sobre la experiencia de la violación que yo sufrí cuando tenía 19 años. Es algo que nunca le conté a nadie hasta que se lo conté a mi psicóloga el primer día que me junté con ella. No sé por qué lo hice. No tenía idea de que eso todavía estaba en mi cabeza, pero fue como un tapón que saqué: conté eso y ahí empezó mi terapia, trabajé con eso durante varios meses hasta que se lo conté a mi familia, a mis hijas, y finalmente lo dibujé en este libro, y en dos libros más y en un cuento. Ahora siempre lo cuento, ya no me pongo a llorar ni me da vergüenza decirlo. Antes decía que tuve una experiencia de abuso, pero no, a mí me violaron, hay que decir las cosas por su nombre. Ha sido un camino súper reconstructivo, de ahí en adelante todo empezó a ir para arriba, empecé a dejar de sentir pena, a dejar de criticarme tanto, y las cosas empezaron

a tomar un camino mucho más agradable para mí. Esta historia es la que cierra el libro, esa violación en la que además yo quedé embarazada y me hice un aborto cuando era ilegal. Y era un secreto de mi familia también, porque ellos me ayudaron, pero me dijeron que nadie podía saberlo. Y entonces yo, siempre tan obediente, lo guardé en un cajón y nunca le conté a nadie. Incluso cuando todas esas mujeres empezaron a hablar de sus experiencias, yo no lo sacaba de mi cajón, yo lo saqué recién cuando fui a la psicóloga y sentí que era un lugar donde podía tener comprensión, cariño y amor. Ella me podía ayudar a ver qué hacer con eso, porque cuando sacas un monstruo de un cajón hay que hacer algo con él; estuve tres o cuatro años en terapia para entender qué podía hacer con él, y eso es lo que estoy haciendo ahora.

Después hice un cómic de dos páginas para revista *Brígida* que tenía que ver con este secreto, con lo que pasa en el cuerpo, lo que podría pasar o pasó en mi cuerpo cuando yo conté este secreto y mi vida cambió completamente. Ahí se me ocurrió la historia que estoy haciendo ahora, que es completamente ficción, pero viene de esta experiencia mía de tener un secreto súper *heavy* guardado y después contarlo: qué pasa en el cuerpo con eso, y qué pasa con todas las historias de abuso de las mujeres de mi familia, que seguramente fueron miles y que nunca se contaron, ¿dónde están guardadas?

En esa época, cuando empecé a hacer esta historia, leí que en las mitocondrias hay un ADN que solamente lo heredamos de la madre y de nuestras abuelas, porque el espermio pierde la cola cuando entra en el óvulo y la cola es el citoplasma de la célula masculina, ahí están las mitocondrias del hombre, así que no entran y en el cigoto están solamente las mitocondrias de la mamá. En ellas hay información genética, entonces se me ocurrió que ahí están. No es cierto, pero ahí están en mi historia.

Y después hice lo mismo que en *Ídolo*, empecé a contar la historia. A ti te la conté. Aprendí a armar la historia contándola. El origen de los relatos es oral, yo les digo a mis alumnos que si quieren hacer una historia tienen que contarla, como las mamás y papás cuando van a acostar a los niños y les inventan lo que pasa.

PD: El impulso narrativo es natural.

MT: Sí, todos podemos hacerlo. Y es bacán porque la persona que está escuchando pone

caras y eso es suficiente para que uno sepa por dónde tiene que ir. Eso hice, se lo conté a muchas amigas y después lo escribí como una composición, varias veces. Y había muchas cosas que yo no entendía del cuerpo humano, porque me faltaba mucha información de la ciencia, pero afortunadamente me encontré con personas expertas en el tema y que eran estudiantes míos, entonces los entrevisté y me explicaron específicamente lo que yo quería saber. La historia es la que yo inventé, pero además se armó con estas cosas que me contaron. Y ahí estoy, chapoteando en la ficción.

PD: Leí el primer capítulo de este nuevo libro y una de las cosas que me sorprende respecto a tu manejo espacial es que cuando uno ve toda tu obra, en el primer libro las viñetas son muy cuadradas, hay un respeto por el lenguaje prototípico del cómic, pero después uno empieza a ver que de a poco vas tomando más consciencia del lenguaje espacial y te tomas más libertades: en *Ídolo*, por ejemplo, con las dobles páginas, o en el *Diario oscuro*, en que cada viñeta tiene una forma distinta. Y ahora, en esta nueva obra que estás haciendo, hay una fluidez total.

MT: Sí, creo que tiene que ver con una idea que yo tenía: en el cuerpo humano no hay líneas rectas, todo es húmedo, todo se mueve, todo fluye, y una manera de representar eso gráficamente es que no hayan líneas de viñeta, sino solamente espacio entre un dibujo y otro. Uno igual entiende cómo leerlo, siempre de izquierda a derecha y de arriba a abajo, y hasta el momento nadie me ha dicho que no entiende o se confunde. A veces ni siquiera dejo espacio entremedio, pero uno entiende. Se parece mucho a la imagen pictórica, esa donde hay muchas cosas juntas y uno arma la escena, que es como construyo mis pinturas. Y me gusta mucho. Siempre les digo a mis alumnos que la línea recta es cabrona: uno la pone y solo puede ver la línea recta, por lo que todo lo demás sale chueco; les digo que la eviten o que la haga con lápiz mina y después con un pincel, para que quede un poquito chueca y no llame tanto la atención, porque lo importante es la historia, no la línea recta.



Wéry y Gunzig

La escritura, arte visual

Isabelle
Wéry y
Thomas
Gunzig

Conversación con
Mauricio Electorat

Mauricio Electorat: Un rasgo singular de nuestros invitados es que la escritura de ambos es multigenérica. Thomas es autor de *Muerte de un perfecto bilingüe*, una de las grandes novelas que he leído en el último tiempo. Isabelle es actriz, dramaturga, novelista, cantante y poeta. Hay una novela suya traducida al español, publicada por El Ático de los Libros como *Marilyn al desnudo*, aunque el título en francés significa *Marilyn deshuesada*, que me gusta más.

Isabelle Wéry: Sí, la imagen es más fuerte.

ME: Thomas también ha escrito un musical.

Thomas Gunzig: Sí, escribí una comedia musical, pero hay que olvidarse de eso. Lo hice solamente por el dinero.

ME: Pero también has escrito literatura infantil y juvenil, ¿no?

TG: Sí, he escrito para niños, también cómics.

ME: Bueno, como ven, nuestros dos invitados son dos escritores belgas que practican un cruce de géneros, de formatos, de registros. Ahora ellos dos van a tener un diálogo en que yo voy a traducir.

TG: Lo más sencillo es comenzar por el comienzo. Isabelle, ¿cómo empezaste a escribir?

IW: Desde los ocho años caí en la poesía, me impresionó la fuerza que puede tener. Luego empecé a estudiar teatro y a la poesía se sumó el estudio de los grandes dramaturgos: Shakespeare, Molière, Brecht, etc. Como actriz estoy obligada a entrar muy a fondo y de manera muy sutil a los textos de esos autores. Es una relación de cuerpo a cuerpo. Así, de una cosa pasé a la otra y llegué a la narrativa por azar. Un gran amigo belga actor me pidió que escribiera su biografía, así es como sin proponérmelo escribí mi primer libro de prosa, *Señor René*. El teatro, el trabajo sobre el personaje, la dramaturgia, el ritmo, todo eso me llevó hacia la novela. Por ejemplo, dos autores que me inspiraron desde el comienzo son Shakespeare y Bertolt Brecht. Los dos comparten la característica de ser grandes poetas y tienen gran libertad, utilizan diferentes formas en la escritura dramática: los personajes se dirigen al público, hacen monólogos, cantan, hablan de manera poética, una mezcla de estilos que nutre la dramaturgia. También he escrito cartas de amor, es una buena escuela para persuadir con el lenguaje.

ME: Thomas, la misma pregunta, ¿cómo empezaste a escribir?

TG: Es una historia divertida, que comienza mal pero termina bien. La historia empieza cuando era todavía un niño, tenía seis años. En Bélgica, al pasar del jardín a la primaria se exige una entrevista con un psicólogo, quien dice si todo está bien o no. En general recomiendan a todos pasar, pero en mi caso el psicólogo dijo que todo estaba mal y por lo tanto no podía ir a la escuela primaria. Debía ir a la enseñanza especial, que está destinada a quienes tienen algún déficit intelectual. Llegué a esa escuela con todos los niños un poco raros y me costaba mucho hacerme amigo de ellos, por lo que me quedaba solo en los recreos, lo que validaba la opinión del psicólogo de que yo era un niño raro. Por lo tanto, desarrollé una estrategia que era parecer ocupado: tomaba libros en la biblioteca de mis padres y al comienzo hacía como que los leía, pero terminé por leerlos de verdad. Hacia los siete años me di cuenta del poder de la literatura, que es poder vivir vidas de otros a través de palabras escritas en papel.

Pasaron años y años, pensé en hacer estudios de diplomacia o ciencia y ninguna de esas cosas

resultó, pero tuve la suerte de publicar un primer libro de cuentos a los 23 años, *Situación inestable hacia el mes de agosto*, y así comencé a ser escritor. Con ese libro gané el premio al escritor estudiante de la ciudad de Bruselas. Y tuve la suerte de que fuera leído por algunos editores, quienes me pidieron otros libros. Así comencé.

ME: Isabelle, siempre me interesa saber esto, ¿tienes alguna herramienta de escritura? ¿Rituales? ¿Cosas que te ayuden a escribir?

IW: Lo primero es deshacerme de ciertos miedos, de los sentimientos de ilegitimidad. Intento no dejarme impresionar por todo lo que ha sido ya escrito, sino, al contrario, ver a todas esas autoras y autores como mis amigos, quienes me ayudan a escribir. Lo segundo es encontrar el contexto en el cual la escritura de una determinada novela va a poder desarrollarse bien. Esos contextos son variables: hay libros que escribo en el extranjero, cuando estoy en residencias de escritura, que busco que coincidan con el lugar en que se desarrolla ese relato. Tengo necesidad de viajar para encontrarme con una cultura. Todas mis novelas se ambientan fuera de Bélgica.

ME: ¿Por qué? Me llama la atención.

IW: Porque me encanta conocer otro paisaje, otra mentalidad, toca mi imaginación.

ME: ¿Y los protagonistas son belgas?

IW: No necesariamente. En el proceso de escritura, lo que me importa es la preparación del proyecto, el hecho de soñar activamente con él.

ME: ¿Cómo lo haces?

IW: Soy una ex gran insomne. Durante la noche, cuando estoy medio dormida y medio despierta, se me ocurren cosas. Me gustó mucho el libro *Atrapa el pez dorado* del cineasta David Lynch, donde cuenta cómo la práctica de la meditación, acceder a un estado de conciencia alterado, le ayuda en su creación para encontrar imágenes interesantes, sorprendentes. Practico mucho la ensoñación despierta y luego tomo notas sobre lo que pasa por mi cabeza.

Una de las herramientas que compartimos Thomas y yo es trabajar sobre las imágenes en la escritura. Por eso escogimos el título de este encuentro, porque ambos trabajamos una escritura basada en imágenes. Considero que la mente del lector es una especie de página en blanco en la que voy a depositar imágenes sorprendentes para que se pueda conmovir.

ME: Misma pregunta para Thomas.

TG: Como tengo muchos hijos y debo ocuparme de ellos, no puedo esperar la inspiración. Trabajo como si fuera al mismo tiempo mi propio patrón y mi propio empleado: sé que voy a trabajar desde las nueve de la mañana a las cinco de la tarde, tenga ganas o no. Y debo ser capaz de trabajar ya sea en mi casa, en buenas condiciones, o fuera de ella, en un hotel, un avión o un tren. La condición indispensable para que el trabajo se dé bien es una idea, una idea que tengo de antes (un tema, una situación, un personaje), la que va a estimular mi imaginación y es susceptible de ser desarrollada a lo largo de toda una novela.

ME: ¿Cómo sabes de antemano si esa idea puede ser desarrollada durante todo el texto?

TG: Bueno, encontrar una idea es uno de los fenómenos más difíciles del mundo, porque es algo inexplicable. Para retomar el ejemplo de David Lynch, él compara el hecho de encontrar una idea con el de ir a pescar: el pescado no se fabrica, se encuentra, pero hay que ponerse en situación para atraparlo, hace falta una caña de pescar y tiempo. Por lo tanto, la búsqueda de una idea es algo que ocurre durante todo el día, uno sabe que tiene la caña de pescar puesta, y algunas veces hay un pez que pica, uno lo saca y nota que es muy pequeño, no alcanza para una comida.

Doy vueltas alrededor de la idea hasta el momento en que voy a empezar a escribir. Ese es un momento que encuentro extremadamente brutal, porque es enfrentar la idea a la realidad de la escritura y todo lo que uno había imaginado alrededor de esa idea se derrumba en el momento del paso a la escritura. Y la pregunta que surge es si voy a ser capaz de escribir este relato. Esa es para mí la diferencia entre una persona que es escritor o escritora y quien no lo es. No tiene que ver con el talento en la escritura, sino con la voluntad de ir más allá, de lograr hacer un relato a partir de esa confrontación de una idea que se derrumba. Es exactamente igual a la voluntad de permanecer en una ducha de agua fría día tras día.

ME: ¿Por lo tanto es un sufrimiento?

TG: Es un trabajo complicado, porque uno sabe que fracasar en eso supone renunciar al hecho de ser escritor.

ME: Isabelle, ¿tienes fuentes de inspiración? Y si es así, ¿cuáles son?

IW: Sí, la granja de mis abuelos. Esa vida en la granja con los animales, en contacto intenso

con la naturaleza, fue determinante. La granja es un lugar donde los animales nacen, comen, copulan, mueren, hay una intensidad tan grande como en una obra de Shakespeare, es un lugar de amor y de tragedia. Y también está la matanza del cerdo, que es impresionante.

Luego están los viajes, el encuentro con otras culturas, eso también es una fuente de inspiración, además de la lectura de autoras y autores, como cuando actué en una obra de Alejandro Jodorowsky que se llama *Escuela de ventrílocuos*, la que representamos aquí en Santiago y en Talca. El universo de Jodorowsky en su cine es una fuente de inspiración muy grande para mí.

También está el hecho de que cuando uno escribe es una especie de papel secante de todo lo que vive, de todas las personas con las que se encuentra. Me transformo en una especie de sismógrafo, extremadamente sensible al mundo que me rodea. Lo que no olvido jamás es que escribo con mis cinco sentidos para los cinco sentidos del lector: lo hago sentir, pero también pensar.

ME: ¿Y tu inspiración, Thomas?

TG: Yo no tengo fuentes de inspiración demasiado precisas, pero algo que me mueve es la fascinación por la manera en que funciona la escritura literaria. Hay una breve frase que describe muy bien esto en el ensayo *El arte de la ficción* de Robert Louis Stevenson, que dice que toda lectura digna de ese nombre debe arrancar al lector de sí mismo y debe ser absorbente y voluptuosa. En esa idea hay dos aspectos: la voluptuosidad y la alegría de entrar en un texto literario, y lo fundamental, el ser arrancado de sí. Es un fenómeno que uno conoce como lector y que persigue como escritor, que el lector de los textos que uno escribe se olvide de sí mismo, entre en la historia y siga a esos personajes.

Esto me hace pensar en otra fórmula que me gusta mucho, que es la frase del poeta inglés Coleridge, en la que habla de la suspensión momentánea de la incredulidad, es decir, que una novela es una mentira, es una historia que es falsa, pero cuando está bien construida, el lector cree en aquello que se le está contando y, por lo tanto, se vuelve crédulo. Me fascina la capacidad de los escritores y de la mente de los lectores, la capacidad de entrar en ese juego, es decir, de creer una mentira, como dice Umberto Eco, que dice la verdad. Y ahí me vinculo con lo que dice Isabelle sobre la importancia de las imágenes y

la escritura como un arte visual. Esto lo decía Calvino: una de las facultades humanas fundamentales es la visión nítida con los ojos cerrados. Cuando el texto tiene la capacidad de hacer aparecer en la mente del lector imágenes que tienen la fuerza de la realidad y conllevan emociones, entonces se puede decir que el trabajo del autor ha tenido éxito.

ME: Isabelle, ¿estás de acuerdo?

IW: Sí. Mi mayor placer es no olvidar al lector y construir para él un mundo que tiene una lógica propia.

ME: ¿Qué llamas lógica?

IW: Que todo sea coherente.

ME: ¿Incluso en la incoherencia total?

IW: Exacto. Incluso si uno escribe algo muy loco, tiene que ser coherente en su locura.

ME: Thomas, tú escribes guiones de cine y literatura, ¿hay diferencia entre estas dos escrituras? ¿Cómo se aborda cada una?

TG: Prefiero obviamente la literatura, porque una novela es un objeto completo, que se basta a sí mismo. Además, es un arte extremadamente modesto desde el punto de vista de los medios necesarios, y extremadamente potente en cuanto a los resultados. Para mí la literatura es el arte narrativo absoluto. Sin embargo, algunas veces, por razones financieras, utilizo mi práctica narrativa para escribir guiones. Pero un guion es mucho más simple que la literatura.

ME: ¿Por qué?

TG: Porque un guion es solo una etapa del trabajo, es únicamente la descripción de todo lo que se va a escuchar y ver en la pantalla. No hay que trabajar la frase, sino que es el resultado de un proceso de síntesis que llega a lo que se va a ver en la pantalla. La dificultad del guion no es literaria o artística, sino el hecho de que es un trabajo muy colectivo, en el cual todo el mundo va a querer meterse. Muy a menudo uno escribe un guion para un cineasta y el cineasta va a tener su opinión, el productor va a tener su opinión, el actor va a tener su opinión, el agente del actor va a tener su opinión, y todo el mundo va a venir a explicarte cómo tienes que escribir ese guion. Y en la medida en que esa gente es la que paga, hay que hacer lo que quieren ellos, incluso si uno sabe que eso perjudica el producto final.

ME: Es una escritura mercenaria.

TG: Absolutamente, pero no tengo ningún problema en practicar esa escritura mercenaria, porque es también una excelente escuela. Te

obliga a comprender mentalidades, peticiones y demandas de gente que no eres tú, y también a trabajar en plazos muy reducidos. Una escritura mercenaria te obliga a hacer movimientos de escritura a los que no estás acostumbrado, entonces también aprendes de ellos.

IW: Como cuando te encargan de una revista un cuento sobre un tema preciso, te obliga a desplegar otras capacidades.

ME: A menos que uno mismo sea el director. Pienso en el caso de los guiones de Marguerite Duras.

TG: Sí, pero hay un gran peligro, que es que a menudo los novelistas y guionistas son malos directores. Aunque creo que no resistiré mucho tiempo la tentación de dirigir mis propias películas.

ME: ¿Lo has hecho?

TG: Hasta ahora no, pero tengo algo en mente.



Lazarre

**Jane Lazarre,
reescribiendo la
historia: el nudo
es el comienzo.**

Presentación de
Carolina Melys.

«A la niña-mujer que en el pasado había conformado toda mi identidad, contra la que había luchado para entenderla, amarla, liberarla; ahora la miré de cerca y la desterré. Protegida en su caparazón y amarrada a su nudo, se retiraba cuatro, cinco, seis veces al día, cada vez que Benjamin —el hijo— quería mamar».

Esta es la primera escena en que Jane Lazarre habla del nudo materno en su icónico libro acerca de la maternidad, publicado hace 46 años y que no ha perdido actualidad. La contradicción es el eje de la reflexión en que se hace cargo de registrar los detalles y generalidades de una experiencia

única: parir un ser humano. Una experiencia relegada al estante de la medicina, abordada lateralmente en la literatura.

La imagen del nudo adoptada por Lazarre en su libro es elocuente y precisa. El nudo como una constante tensión. Un nudo como resistencia, que sostiene a la vez que limita. Es seguridad a costa de libertad. Los antiguos pueblos polinésicos, grandes navegantes, representaban constelaciones y las corrientes del mar con palos y cuerdas. En esos mapas, los nudos representaban las estrellas del firmamento. La imagen de los nudos como carta de navegación es lo que se me viene a la cabeza cuando leo *El nudo*

materno. Lazarre crea una carta de navegación a través de su experiencia de este nudo que, a fuerza de tirones, resignaciones e indecible amor, configura la ruta al descubrimiento de su propia voz. Una voz consciente, situada y que se constituye literariamente cuestionando la idea no solo de la maternidad, sino de la literatura misma.

El nudo es el comienzo, el principio de una travesía. Y en términos literarios implica el desmantelamiento de la estructura clásica de contar una historia. El nudo —el conflicto de la historia— es el punto de partida.

Otro tema relevante que nos plantea Lazarre es el problema de la voz. Porque un texto necesita de una voz. «¿Quién debe contar la historia?» es una pregunta central para quienes escribimos. El poeta Charles Simic lo expresa bellamente en estos versos: «¿Tienes autoridad para hablar/ Por estos árboles deshojados? ». Plantea no sólo la cuestión de la autoridad, sino que desestima de entrada al vate de antaño que pretendía hablar por «vuestra boca muerta».

Jane Lazarre es consciente de la importancia que tiene la voz. Ella misma sitúa prontamente su lugar de enunciación: mujer, blanca, judía, hija de revolucionario comunista y madre de hijos negros. Una constelación de filiaciones que determinan un lugar y un habla. Esta plena consciencia de reconocer su propia voz es el sello de su literatura, entendiendo que la literatura a veces debe despojarse de todo artificio para desarmar la estructura misma

del discurso que soporta. «Las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo», observó con agudeza Audre Lorde, y el discurso de la maternidad no se queda fuera de esa casa. Lazarre advierte —en su búsqueda por leer experiencias acerca de la maternidad que dialoguen con sus emociones e inquietudes— que la literatura ha construido una imagen de ésta a partir de los relatos de los hijos, pero las madres habían permanecido en silencio.

Tillie Olsen aborda las experiencias de mujeres que han intentado escribir, pero cuyas condiciones materiales o sociales no se lo han permitido. Silencios que son silenciamientos. ¿Cuántas historias se perdieron entre los cuidados de los hijos, el resguardo de la casa, la vida doméstica y/o laboral?, se pregunta Olsen. Sin embargo, y a pesar de que ella misma vivió estas limitaciones, logró publicar uno de los cuentos más representativos del sentir de una madre de clase obrera: «Aquí me tienes, planchando» (1956), en donde una mujer habla de sus propias contradicciones respecto de ser madre, la culpa y la resignación, mientras plancha la ropa. Y no deja de planchar hasta el final del relato. Lo sublime y lo doméstico en una narración excepcional. Para Lazarre, el diálogo con Olsen ha sido fundamental para desarrollar su propia obra.

Voz y silencio no son nunca individuales, tienen una historia colectiva y por eso es un imperativo buscar las formas de nombrar. Sara Ruddick en

su clásico *The Maternal thinking* (1989) cita un estudio en que las entrevistadas —todas mujeres que escriben sobre su vida— suelen hablar de la voz y el silencio: «hablar alto», «denunciar», «ser silenciadas», «ser desoídas», «escuchar de verdad», «hablar de verdad», «palabras como armas», «no tener palabras», «expresar tu intención», «escuchar para ser oída».

Imposible no volver a esa primera representación que nos da la literatura occidental sobre el silenciamiento público de la voz de la mujer. Mary Beard, en su libro *Mujeres y poder*, describe una escena de la *Odisea* de Homero, en que Penélope se encuentra ante la multitud de pretendientes que la esperan mientras escuchan las gestas de los héroes cantadas por el aedo de turno. Penélope le pide, ante los presentes, que elija un repertorio más alegre. En ese instante interviene su hijo Telémaco y la hace callar. «Madre mía, vete adentro de la casa y ocúpate de tus labores propias, del telar, la rueca... El relato estará al cuidado de los hombres, y sobre todo al mío». Desde los inicios de la literatura hay una apropiación del relato y se acreditan las voces autorizadas para contarlos. Y la mujer enviada al telar, al tejido, a ese texto mudo lleno de nudos es la que una y otra vez clama por una voz.

Jane Lazarre entendió tempranamente que contar su experiencia era una forma de activismo y también de liberación, aunque entre las feministas de la época no parecía haber consenso sobre la maternidad. La cita de la teórica feminista Ynestra King,

ilustraba en 1983 esa constante tensión entre ser madres y ser feministas:

«El movimiento feminista ha hablado por todas las hijas rebeldes e indignadas. Incluso cuando las madres se unen al movimiento, la hija perjudicada que llevan dentro es la que suele poner la voz. Todas y cada una de nosotras conocemos, como hijas, la labor maternal, pero casi todas, habiéndonos convertido en feministas, hemos rechazado a la madre sacrificada, altruista, infinitamente indulgente, mártir, y a la que ama de manera incondicional —así veía yo a mi madre—, esa madre que llevamos dentro de nosotras como parte de nuestro ser, la madre que nos induce a ser cómplices de nuestra propia opresión».

La respuesta de Jane Lazarre es contundente: abrirse al lenguaje de la madre sin olvidar el lenguaje de la hija. Nuevamente las filiaciones que son móviles, flexibles, dinámicas. Entonces, Lazarre se lanza a la escritura no desde la épica ni queriendo ser la voz de nadie más que de su propia experiencia. Y ese es el principio del cambio, desarmar la torre de los grandes discursos tan propio de la literatura, descreer de las representaciones construidas hasta ahora acerca de la maternidad. Una escritura que necesariamente debe escapar de «la voz del privilegio» que en literatura se traduce en linealidad, elegancia perfecta, distancia con los personajes, pero «esa no es mi voz», dice Lazarre, apelando a la «identificación imaginativa» propuesta por el escritor

nigeriano Chinua Achebe, en donde la experiencia personal tiene como destino final el conectar con una consciencia colectiva, situándose al lado opuesto de la indiferencia.

La literatura en Lazarre cobra un sentido genuinamente colectivo. Una historia que convoca a otras historias. Una voz que invita y necesita de otras voces para completar esa historia. Una escritura militante no solo por el tema que aborda, sino porque su propuesta literaria se enfrenta a la casa del amo que es la literatura y las herramientas son las voces de mujeres que se acoplan a este coro polifónico, pero disonante, un coro de bacantes liberado ya del yugo de Dionisio para reescribir la historia y dar voz a la mujer: desde Penélope hasta el día de hoy.

Una escritora en el tiempo Jane Lazarre

Las personas están atrapadas en la historia, y la historia está atrapada en ellas.

James Baldwin, *Notes of a Native Son*¹

1.

Soy una escritora de memorias, ficción, ensayo y poesía, pero no suelo pensar en las distinciones de género cuando intento encontrar la verdad de mi experiencia en las capas dispuestas bajo la conciencia ordinaria. Al principio, escribo en la forma que llegue y, a veces, una forma se funde con otra. Al lugar por donde se mueven las subcapas y subcorrientes lo llamo «cauce», pues siempre percibo su naturaleza como subterránea o fluvial. Hace poco soñé con ese espacio interior no como tierra o agua, sino como el barrio de mi infancia en Greenwich Village, Nueva York, donde, a diferencia de la cuadrícula paralela de casi todas las calles y avenidas de Manhattan, los caminos se entrecruzan formando figuras y trazados irregulares. La esquina de la calle West 4th se adentra en West 10th, la calle Barrow forma un triángulo con las calles Hudson y Christopher de cruces muy estrechos, un lugar hermoso y caótico donde aquellos familiarizados con el barrio podrán aprender a orientarse

¹ James Baldwin, «Stranger in the Village», en *Notes of a Native Son*, Boston, Beacon Press, 1955.

y encontrar el camino. Es como un cauce cuyas corrientes chocan y se desbordan, pensé al despertar del sueño, como las asociaciones libres, los significados que convergen antes de clarificarse, como el aliento que trato de dar a los estudiantes para que aprendan a tolerar las épocas de confusión, incluso la sensación de caos, mientras aguardan a que emerja de todo ello un amago de coherencia. Cuando tenía doce años, pasé una tarde junto a la que entonces era mi mejor amiga y también vivía en una calle del barrio, una tarde llena de juegos sexuales muy excitantes, en que nos tocamos los cuerpos en ciernes mientras jugábamos y bailábamos por la habitación con una emoción que no comprendíamos, solo sentíamos en lo más profundo. He vivido toda mi vida amando a hombres: a mi marido durante más de cincuenta años, a otros amantes anteriores; pero mi amor por el cuerpo femenino siempre ha estado ahí, y pienso con alegría en Virginia Woolf, en su concepto de la mujer artista en cierto modo andrógina, y me gusta imaginarme en sus palabras, pensar el deseo sexual como otro lugar abierto y sin fronteras aunque solo resida en la imaginación, un lugar de confines fluidos donde los géneros humanos y literarios se mezclan.

Tampoco en este ensayo que ahora escribo puede haber una separación neta o clara entre la historia interna y la vida del mundo, eso que algunos llaman «escritura política». La relación se acerca, más bien, a la de las calles de Greenwich Village: cuando bajas por la calle Barrow y, de repente, estás en la calle Christopher. Más al norte, hay otra calle llamada Jane, como yo, y si la sigues hasta el final, hacia el oeste, llegas al río Hudson, con sus famosas corrientes variables. Las geografías de la infancia y los mapas interiores invaden nuestro presente, y quizá aún más ahora, en estos años de pandemia en que las amenazas, cada vez mayores, se ciernen sobre nuestras vidas, sobre nuestra confianza a la hora de discernir la verdad de la mentira; ahora que la amenaza del fascismo se extiende por todo el mundo, y también las amenazas sobre el planeta. Todo ello puede resultar abrumador. Los períodos de tiempo se desploman sobre la vida cotidiana como suelen hacer en las historias complejas, para devolvernos en una espiral hacia los miedos de la infancia y el dolor que creíamos haber enterrado a buen resguardo y superado tras el duelo. De repente, nos encontramos en la agonía de los recuerdos más

vívidos, que regresan con todo el brillo de sus colores primarios, cuando pensábamos que se habían difuminado en tonos grisáceos y pastel. Como en la obra de Virginia Woolf, justo cuando acabamos de acomodarnos en un punto de vista, pasamos a otro sin previo aviso. Las voces internas hablan muy alto y entonces tratamos de aferrarnos a una narrativa o, si nos sentimos con fuerzas, dejamos que todas las historias, con sus paradojas y contradicciones, surjan para volver a retirarse.

Mi historia y mi intimidad nunca pueden separarse claramente de mis ideas y convicciones. La voz, esa palabra a veces gastada por el uso con que aludimos a la autenticidad de la escritura, es alta y persistente en la historia de mi vida, y a veces se encarna en la culpa, mientras que otras veces se alza como un muro de sustento donde puedo apoyarme.

Soy una madre blanca y judía de hijos negros. A mi hijo mayor lo insultaron con esa infame palabra que empieza por *n*², como decimos ahora, muchas veces; la primera en Fire Island, Nueva York, cuando tenía tres años³.

Al pequeño también lo insultaron muchas veces con la palabra que empieza por *n*, la primera en Massachusetts cuando tenía seis años. A los dieciocho, ya lo había interrogado la policía de Nueva York y de muchos otros lugares por motivos como caminar, correr o montar en bicicleta, y una vez, lo pararon de viaje por una carretera de Providence, Rhode Island, con su padre, que enseguida le enseñó a poner las manos a la vista en el salpicadero y mucho antes le había enseñado, tanto a él como a su hermano mayor, a no correr por la calle, sobre todo de noche, ni siquiera por nuestra manzana para alcanzar un autobús a punto de irse. Para entonces, varios profesores blancos ya lo habían castigado por señalar aspectos racistas en clásicos de la literatura blanca que, más tarde, acabarían reconociendo muchos académicos literarios. Ahora es director ejecutivo y cofundador de una asociación sin ánimo de lucro dedicada a la juventud negra y latina y, como muchos otros miembros y trabajadores de la organización, muchas veces se ha visto detenido y registrado por la policía, según la tristemente célebre política neoyorquina que,

durante tantos años, apuntó a los jóvenes de color para cachearlos simplemente en razón de su color de piel.

A mi hijo mayor, actor de Hollywood, nunca lo llaman para hacer pruebas de los personajes que se asumen como blancos, porque es negro, y su tono exacto de piel morena, igual que el de su hermano y su padre, es totalmente irrelevante.

Con el tiempo, he tenido que hacer mi propio camino a través de una densa niebla de negaciones que acabé llamando «la blanquitud de la blanquitud»; un camino en el que tuve que volver a aprenderlo todo —de mis hijos, de nuestra familia negra, de la música y la pintura y, especialmente, de la literatura— acerca de la historia norteamericana y de la experiencia que yo, como la mayoría de blancos norteamericanos, solo comprendía de un modo somero y general. Ser una madre blanca de dos hijos negros me dio la oportunidad —que yo sentí como exigencia— de enfrentarme a las realidades disonantes que conforman la relación entre madres e hijos con un nuevo significado y una nueva profundidad, pues ellos son tú y tú eres ellos, y ellos no son tú y tú no eres ellos. Los vínculos, tan claros al principio, luego se van diluyendo, y aparecen y desaparecen nuevos tramos de paisaje aún sin nombrar entre los vagos horizontes. Estoy sola en la calle, soy una mujer blanca y mayor, no supongo una amenaza para nadie, o estoy asistiendo a una reunión o un encuentro donde solo hay blancos, y me fundo al instante entre la multitud. Entonces vuelvo a ser la madre de mis hijos, la pareja de mi marido durante medio siglo, y me entran ganas de proclamar a gritos la incomodidad y el desarraigo que siento. Me presentan a desconocidos negros, o me tropiezo sin querer con una persona negra por la calle, y me saludan con abierta o velada suspicacia, y a veces me dirigen palabras o miradas hostiles. Entonces, vuelven las ganas de gritar, de correr a casa para escapar y ocultarme de la cacofonía de visiones simplistas que me rodea. Esta parte de mi identidad es un enclave perfecto para reaprender en todos los ámbitos del conocimiento, incluso cuando estoy sola en mi habitación, escribiendo, estudiando o simplemente contemplando ese espacio donde los sonidos y las imágenes afloran y chocan.

En una sociedad permeada por un racismo enraizado en la historia no confrontada y las consecuencias de catorce generaciones de esclavitud,

2 Se refiere a *nigger*, un término muy peyorativo en inglés (N. de la T.).

3 Este fragmento del texto se publicó por primera vez en «White Mother, Black Sons», en *ROOM, A Sketchbook for Analytic Action*, n.º 6/21.

más cinco de *apartheid* y leyes Jim Crow,⁴ este compromiso converge con dilemas maternos y familiares, con corrientes enfrentadas de apego y separación. Recuerdo mi cuerpo conteniendo y alimentando las vidas de mis hijos, y recuerdo también sus vidas, que de repente salieron de mí. Quiero que mis hijos me conozcan y me quieran como soy de verdad y, aun así, a veces he querido, por encima de todo, ser negra por mis hijos. Durante los primeros años de crianza, a veces me preguntaba: ¿Cuántos errores habré cometido? ¿Cómo puedo protegerlos? Cuando era una madre joven, mi primera respuesta consciente a todas esas preguntas apuntaba, claro está, a la culpa. Pero la culpa, a veces, es una máscara de la ira, y la ira, una vez asumida y determinada, puede abrir una conciencia dolorosa y redentora a la vez.

Me muevo en un vaivén entre el mundo interior y el mundo en que mis hijos, y ahora mi nieta, así como tantos otros niños, viven, un mundo que contiene placeres y alegría, pero también violencia, racismo e injusticias. Inspirada por las narrativas de los esclavos norteamericanos como Frederick Douglass y Harriet Jacobs, y a través de una larga y rica tradición que llega hasta el gran James Baldwin y muchos otros escritores afroamericanos contemporáneos, imagino las vidas íntimas y los peligros externos que otros vivieron, empezando por mi familia. Mi marido se crio en el sur estadounidense bajo el terrible sistema de *apartheid*, aquí llamado segregación o Jim Crow. La primera vez que acudió a la escuela con estudiantes blancos fue al empezar Derecho en la Universidad de Yale. Él, y desde hace algunos años, también mis hijos, han sido mis maestros más cercanos y pacientes. En todo este tiempo, también he forjado una larga y estrecha amistad con mi suegra, que tiene noventa y ocho años y está en una residencia. Sufre una severa pérdida de memoria sobre los hechos de su vida y confunde las épocas por completo, pero aún nos conoce, aún me conoce a mí, su nueva blanca, a la que lleva queriendo y ayudando desde que tenía veintidós años, y a menudo me recuerda cómo tuvo que defender su amor por mí ante sus reticentes amigos negros.

«¿La quieres?», me preguntaban clavándome una mirada que yo les sostenía con firmeza, y

les respondía: «Pues sí». Muchas veces, cuando nos vemos, me repite esa misma frase. Como ha perdido gran parte de la memoria, cada vez que voy a verla temo ser la primera persona de la familia que olvide. Pero no, hasta ahora, siempre me ha conocido. Ambas nos quedamos sin madre cuando aún éramos niñas. Ella tenía cinco años cuando murió su madre, mientras que la mía se fue cuando yo tenía siete, y esa experiencia, que nos marcó para toda la vida, también fue un camino más donde encontrarnos y comprendernos. Hace poco, me preguntó si conocía a su madre; es como si el pasado y el presente se acercaran en su cabeza hasta fundirse. Y la semana pasada me contó una historia sobre una mujer a la que apreciaba mucho, alguien que no era de la familia pero a quien ella, a los quince años, cuando nació su primer hijo, consideraba una madre. Entonces yo la abracé y me bajé la mascarilla para besar su mejilla de noventa y ocho años increíblemente lisa y le dije: «Igual que tú para mí».

Mi suegra es afroamericana y yo soy blanca. Una frase introductoria que, en Estados Unidos, en pleno siglo XXI, aún resulta necesaria. En realidad, nuestras pieles se distinguen apenas unos tonos, pero la historia de nuestro país, con todas sus instituciones, ha determinado nuestras vidas, marcadas por las diferencias del color de piel en la historia y la tradición de los últimos cuatrocientos años.

Hace poco escribí estas palabras en una memoria en la que trabajo últimamente y que narra parte de los largos años de nuestra estrecha amistad. Con toda mi humildad y gratitud, y con la seguridad que he alcanzado a estas alturas de la vida, trato de extender la compasión y la comprensión que siento por mi familia para incluir a otros: extraños, amigos... un mundo más amplio. Las personas negras no me parecen ni misteriosas, ni incognoscibles, ni amenazadoras, ni «el Otro». Y no siempre encuentro que la ignorancia blanca ante las realidades de la raza y el racismo sea algo despreciable o imposible de cambiar. He visto cómo algunos amigos blancos que no disponían del beneficio de la intimidad que yo sí he disfrutado decidían estudiar nuestra historia colectiva y mirar en su interior con valentía para cambiar radicalmente sus ideas políticas y enfrentarse a la vieja y tan arraigada ignorancia. He enseñado a cientos de jóvenes estudiantes blancos, y los he escuchado cuando se atrevían a contar sus historias familiares, a

4 Las leyes Jim Crow, promulgadas por las legislaturas estatales estadounidenses entre 1876 y 1965, propugnaban la segregación racial en todas las instalaciones públicas y se aplicaban a los afroamericanos y a otros grupos racializados (N. de la T.).

menudo plagadas de racismo. He leído sus confesiones y sus nuevas revelaciones, las historias y percepciones internas que los han llevado a cambiar sus vidas. Y, aun así, la ignorancia de la historia racial y las instituciones racistas, así como el racismo que cada persona alberga en su interior, siguen claramente instaurados e intrincadamente grabados a lo largo y ancho de la tierra. Todos y cada uno de los profesores blancos tienen la responsabilidad de elegir bien la materia de su temario, revisar y afilar sus propias perspectivas, seguir aprendiendo al respecto y hacer un esfuerzo continuo de comprensión.

Yo me dedico a enseñar y escribir sobre asuntos raciales. A veces sueño que soy una mujer de «raza mixta», y las cicatrices de la cara —como marcas de acné adolescente, como cortes rituales— son señales de batallas a las que he sobrevivido. Dentro de la compleja belleza de nuestras identidades, la historia abrasa como un cuchillo, y los blancos estadounidenses deben enterarse bien de que Black Lives Matter, las vidas negras importan, y es necesario repetir esas palabras como un lamento y un grito de guerra.

2.

A los veintitantos años empecé a estudiar la obra de varias teóricas de la literatura feminista que trataban de entender la escritura de mujeres, tanto desde una perspectiva histórica como contemporánea, con herramientas construidas a partir de una conciencia en cambio constante. Entre las obras más influyentes escritas durante ese período, una de las más conmovedoras fue *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar⁵, un estudio de las escritoras del siglo XIX y de la «angustia de la autoría». En el fondo de esta idea se concentra, según mi propia experiencia confirmó del modo más rotundo, el terror a decir la verdad sobre nuestra vida como mujeres, la verdad de nuestras emociones, de nuestro cuerpo, del conocimiento, y las preguntas recogidas de la experiencia real. Las palabras de Emily Dickinson resuenan por las páginas de esta obra crítica y transformadora para advertirnos —«Di toda la verdad, pero sesgada»— y recordarnos el terror a la exposición personal. Sin embargo, el corazón de ese terror, como

tantas veces sucede, encierra un deseo secreto: decir la verdad no sesgada sino directa, en relatos, poemas y ensayos elaborados a partir de la experiencia, traducidos con valentía a un lenguaje preciso y revelador.

En esa época de la historia literaria estadounidense, las mujeres habían empezado a escribir sobre sus vidas de forma cada vez más numerosa y abierta, como nunca hasta entonces, lo cual provocó una reacción de algunos críticos, que expresaron suspicacias en torno al valor estético de las memorias. Incluso las novelas fraguadas a partir de la autobiografía —como es el caso de muchas grandes novelas— fueron objeto del desprecio y ocuparon una especie de segundo plano en la jerarquía de la seriedad artística, vigente durante muchos años. Todo eso ha empezado a cambiar de modo significativo, pues muchos escritores abrazan la narrativa memorialística o la combinación de géneros, y a veces interrumpen un relato para insertar sus propias voces en la página sin pasarlas por el tamiz de la ficción, para luego volver a introducirse en el personaje con otro nombre. Algunas obras se sirven de la autobiografía explícita en formas que se han dado en llamar «autoficción», para distinguir los relatos elaborados a partir de la experiencia real de aquellos cuyas situaciones e incluso personajes se asumen como «totalmente inventados». Todo ello me parece bastante curioso, como si, de algún modo, la imaginación habitara un reino neurológico claramente separado de la experiencia real, como si los logros artísticos tuvieran que medirse por su mayor o menor distancia de la verdad vivida.

Esta respuesta crítica no es sino una máscara, creo yo, del miedo y la aversión, por desgracia todavía tan comunes y extendidos, a las mujeres que cuentan historias que suelen entrar en conflicto, a veces de forma drástica, con otras versiones anteriores de la experiencia femenina. Con todo, esas historias proliferaron, y muchos relatos verdaderos que antaño podrían haber compuesto novelas hallaron su forma en las memorias literarias; y así, varios relatos clásicos o bien rescatados de autoras se leyeron y concibieron de manera distinta, muchas veces como versiones veladas de sus propias vidas. Las posibilidades literarias de la autobiografía, tanto en el medio académico como artístico, siguen ganando legitimidad a pesar de que algunos críticos se empeñan en reducirlas a una serie de

⁵ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, traducción de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, 1998.

confesiones o estallidos impetuosos sin ningún logro o intención formal. Es interesante señalar que esas categorías tan rígidas empezaron a derrumbarse y doblarse, así como a extenderse el interés por las formas mezcladas, cuando muchos escritores masculinos decidieron escribir sin tapujos sobre sus vidas, incluyendo sus relatos y novelas en la categoría de ficción pero añadiendo ensayos, franca autobiografía y poesía.

Durante esa misma época, también empecé a enseñar. En los primeros años que pasé consagrada a la docencia, estuve alternando entre la elitista Universidad de Yale, donde todos mis alumnos, por entonces, eran blancos, y el City College de Nueva York, donde enseñaba, básicamente, a estudiantes latinos y afroamericanos. Una vez, en una clase del City College, estábamos leyendo y disertando sobre las destructivas teorías de la maternidad más virulenta en los niños, que aún prevalecían entre escritores y psicólogos, y tratando de hallar aspectos de esos enfoques en la ficción y las memorias de varios escritores y escritoras. En las discusiones que tuvimos sobre las cargas y luchas de las madres solteras, trabajadoras y pobres, eran las mujeres negras quienes alzaban la voz en defensa de sus madres, pese a ciertos recuerdos de dureza o rechazo, y me impresionó la profunda empatía que mostraban esas hijas, pese a que la mayoría no eran madres, pero sí eran capaces de adoptar y expresar el punto de vista materno. También recuerdo las palabras de una abuela negra de solo treinta y ocho años, que acababa de volver a la universidad después de criar a sus hijos y trabajar de enfermera, y ahora se había convertido en cuidadora primaria de su nieto. «Lo que a mí me gustaría saber es cuándo llegará mi momento», decía cuando hablábamos de lo que Adrienne Rich llamaba «la maternidad como experiencia e institución»⁶. Y volvíamos a una de las mejores novelas de Toni Morrison, *Sula*⁷, y al tema de la abnegación, e incluso la automutilación, en aras de la supervivencia propia y de nuestros hijos; a la crítica de Alice Walker ante la dominación masculina cuando imaginaba, en *El color púrpura*, la forma y naturaleza de la igualdad en el amor heterosexual⁸.

6 Adrienne Rich, *Nacemos de mujer*, traducción de Ana Becciu, Madrid, Traficantes de sueños, 2019.

7 Toni Morrison, *Sula*, traducción de Mireia Bofill, Barcelona, Debolsillo, 2004.

8 Alice Walker, *El color púrpura*, traducción de Ana María de la

Otra voz de aquella época regresa a mí: la de una estadounidense de origen jamaicano hablando del silencio en su vida y de la historia de silencio que todos habíamos estudiado, para revelar, a continuación, su propio relato, tanto tiempo mantenido en secreto: «Ahora digo lo que tengo que decir, porque la vida me ha enseñado que el silencio conduce a la ira, la histeria y la enfermedad»⁹.

Más tarde, ya en los años ochenta, con más de cuarenta años, se me abrió una nueva puerta: me ofrecieron la oportunidad de enseñar en el Eugene Lang College, una universidad de la New School de Nueva York, para dirigir un grupo de escritores y profesores en la creación de un programa de escritura que incluía clases introductorias centradas, al principio, en la forma ensayística, para luego introducir paulatinamente todos los géneros de la escritura creativa a medida que los estudiantes avanzaban. Todos los profesores serían autores con obra publicada, pero no necesariamente con un título universitario en su haber. Desde la primera vez que nos reunimos, en ese pequeño grupo de escritores quedó muy clara la pasión que todos nosotros compartíamos: inculcar de algún modo a nuestros estudiantes nuestro amor por la escritura; enseñarles destrezas, oficio, las creativas superposiciones y las borrosas distinciones entre géneros; con el fin de canalizar, a través de la escritura, sus pasiones intelectuales hacia los estudios en que cada uno de ellos se había embarcado y cuyo temario iría recorriendo en esos años universitarios; alentarlos a que contaran sus propios relatos, ya fuera de forma sesgada o directa, a través de la ficción, las memorias, la poesía, los ensayos críticos o personales... pero, cualquiera que fuera la forma o la combinación de formas elegidas, era esencial que aprendieran a emplear sus voces más íntimas, conformadas en la página a partir de su creciente capacidad lingüística en todas sus capas de posibilidades.

Contar y volver a contar nuestro relato es un deseo humano fundamental que, ya de modo consciente o inconsciente, encuentra su vía de expresión en muchas formas. Tanto para los jóvenes escritores que acababan de abandonar el nido familiar, y quizás eran plenamente conscientes de esa historia por primera vez, como

Fuente, Barcelona, Debolsillo, 2021.

9 Cita del artículo «Restoring Lives at City College», en *Village Voice*, 18 de mayo de 1982.

para los más mayores, ese deseo surge mezclado con el miedo y la resistencia. ¿Qué pasa si nuestro relato es una tontería? ¿O si no se entiende? ¿Y si resulta feo o desagradable? (En este miedo, quizá, resuenan los ecos de mi despertar sexual junto a aquella amiga de la calle Barrow, un despertar que solemos guardarnos para nuestros adentros, a menudo con nombres y apellidos, pero que, a veces, solo se queda en un sentimiento incipiente sobre nuestros cuerpos, sobre todo en el caso de las mujeres: sus formas y colores aceptables o inaceptables, la necesidad de amor y el miedo al rechazo). Y así, seguimos preguntándonos: ¿Acaso mi relato no interesa a nadie más que a mí? Estas cuestiones asolan al escritor en cuanto se sienta a escribir. Por todo ello, nosotros, los profesores y escritores responsables de los primeros años del programa, nos reuníamos cada semana y hablábamos de las posibles vías para alentar a los estudiantes a arriesgarse a hablar de ellos mismos, ya fuera contando sus historias más íntimas o explicando y analizando textos como una afirmación de la propia autoridad expresada mediante su voz personal, lo cual resultaba aún más difícil para muchos estudiantes. Pese a todos esos miedos —que se hicieron aún más conscientes en cada uno de nosotros a través del consolador espejo o reflejo de la experiencia de los demás, tanto estudiantes como profesores—, estábamos seguros —y yo aún lo estoy— de que, al alentar la pasión de un alumno por un tema —que puede ser su propio yo, la física del universo o cualquier otro—, un profesor puede empezar a desarrollar y expandir las dotes de escritura de ese alumno, su capacidad para escribir bien. Solo estoy diciendo lo que ya han dicho muchos educadores, psicoanalistas, terapeutas y poetas antes que yo: a saber, que la capacidad de aprendizaje está relacionada con el lenguaje y con la pasión —sea cual sea el discurso en que se centre—, y constituye una necesidad, a veces compulsiva, de poner orden en la maraña de la experiencia a través de las palabras. De algún modo, la fascinación abre nuevos caminos cerebrales. La concentración aumenta con el interés genuino. La capacidad se expande mediante el deseo, y así, podemos orientarnos entre todas esas calles intrincadas y enmarañadas que componen el barrio del Village.

Entonces, otra puerta se abre cuando empezamos a pensar en la pedagogía. Expresar las propias ideas o la experiencia en palabras puede

ser mucho menos amenazador cuando contamos con las herramientas del lenguaje y la forma estructural. Aun así, el proceso de elaboración puede alcanzar las más altas cotas de intimidad, y por consiguiente, de originalidad y formación educativa, cuando el escritor/estudiante recibe el valor y el aliento necesarios para plasmar los pensamientos y las emociones sin forma alguna en la página: un esbozo, lo que se ha dado en llamar «notas para...», donde los puntos suspensivos son fundamentales, pues dan cuenta de la forma aún sin elaborar. En primer lugar, surge un flujo intuitivo de pensamientos, ideas y emociones. Quizá también hay una lista de fragmentos de algún texto muy querido que parece transmitir una verdad útil (aunque, llegados a este punto, ¿quién puede decir por qué *ese* fragmento, por qué precisamente *esa* imagen?). Sin embargo, al volver sobre estas respuestas y notas iniciales, podemos acceder a una percepción real, casi siempre limitada, a veces profunda, pero surgida, en todo caso, en torno a un centro. En ese momento empieza la escritura fuera del cuaderno de notas, la recopilación de ideas desorganizadas pero conectadas en una página. Una vez realizada esta angustiada tarea, puede suceder que demos un paso atrás, para reconsiderar una y otra vez las posibilidades formales, replantear y visitar los diseños de la estructura. Quizá de un modo inconsciente, mucho antes de tener aquel sueño, al recordar cómo empecé a navegar por las calles del Greenwich Village, decidí que esta etapa de la escritura consistía en «trazar mapas», con la esperanza de que ahondar en las percepciones y afilar las ideas podría hacer emerger una posible, si bien temporal, estructura. Todas esas etapas del proceso se dan, fundamentalmente, en torno al lenguaje, a sus prometedores misterios y sus pistas confusas, y luego, a su potencial para la expresión precisa, y a veces hermosa, de cuanto percibe la mente.

Durante los años que pasé enseñando escritura de ficción y lo que empezaba a llamarse «no ficción creativa», seguí estudiando y leyendo esos libros —que empezaban a llamarse «textos»—, los cuales cambiaron mi vida de forma radical. Algunos eran biografías de escritoras estadounidenses y británicas que empezaban a leerse y conocerse de maneras novedosas gracias a críticos como Gilbert y Gubar, por citar solo dos. Otros eran biografías de unos pocos «Principales Escritores Británicos», muchos de las cuales habían

sido malinterpretados por críticos y profesores en los cursos universitarios que seguí en los años sesenta, y ahora incluían a algunas mujeres en el canon, antaño exclusivamente masculino: Charlotte Brontë, George Eliot, Mary Shelley o Virginia Woolf, todas ellas, por azar o no, hijas huérfanas de madre desde niñas, como yo. Por entonces, la obra de los historiadores, filósofos, poetas y novelistas negros iba siendo más accesible, y conformaba una pedagogía radical que muchos profesores blancos, incluidos los autores de nuestro programa, empezábamos a discutir e incluir en el currículum. Finalmente, y como resultado de mi vida personal en el seno de una familia negra muy unida, primero, y de la oportunidad de impartir un curso de autobiografía afroamericana en la universidad cuyo programa de escritura estaba dirigiendo, después, fui estudiando, tanto personalmente como en el grupo de la facultad a través de las diversas disciplinas, los relatos, las formas y la filosofía subyacente y la política de la literatura afroamericana, una filosofía y una política que darían sustento y contenido a muchos de los cambios emocionales y psicológicos que sufrí como escritora, pero también como esposa, nuera, cuñada y, el más fundamental, como madre.

En un curso que impartí sobre escritura autobiográfica afroamericana donde, de los veinte estudiantes, más o menos la mitad eran afroamericanos o latinos, había una joven negra muy franca y participativa en las lecturas, una persona muy informada que destacaba en los debates de clase. También tenía una belleza apabullante, con uno de esos rostros que a todos nos cuesta no mirar fascinados, y un tono de piel marrón caoba oscuro. Un día —casi a mediados del semestre—, estábamos hablando de los cánones de belleza física mientras leíamos varios pasajes de filósofos clásicos europeos y blancos, y también de teóricos estadounidenses racializados, sobre el ideal de la belleza femenina de piel blanca y ojos azules contrapuesto a la fealdad de los rasgos africanos, a menudo representados en caricaturas y dibujos tan despiadados como populares. «Mucha gente de mi familia siempre me ha dicho que soy fea por la piel tan oscura que tengo, y el mundo entero les ha dado la razón», dijo con lágrimas en los ojos. Aún puedo oírla allí quieta, mirándome en un fugaz silencio, mientras todos contemplábamos aquel rostro hermosísimo, y entonces las voces se alzaron

al unísono, y cayeron muchas lágrimas en un momento en que todos nosotros nos confrontábamos al impacto personal de la cultura racista en alguien a quien admirábamos por tantas cosas, a las ideas circunscritas durante siglos en la cultura occidental y, por tanto, en nuestras mentes. En ese momento, surgieron otras historias, entre ellas la de un chico muy joven, que aún no había cumplido los veinte años. Nos contó los ataques que había recibido en el barrio blanco donde vivía, por parte de la policía o los dueños de las tiendas, y habló del miedo que siempre lo acompañaba. Rodeados de aquellos fragmentos testimoniales de novelas de Toni Morrison y ensayos de Audre Lorde, James Baldwin o Zora Neale Hurston, entre otros, todos nosotros fuimos testigos, en ese instante, de la historia y las consecuencias de la raza y el racismo en la vida estadounidense. Recuerdo el silencio en el aula, y luego aventuré unas palabras dirigidas a esa chica a la que tanto apreciaba —«Y sin embargo, eres guapísima»—, con la esperanza de que la ayudaran a recobrar la compostura y entender la importancia del regalo que nos había hecho.

Puedo distinguir tres momentos de mi vida en que las fuerzas históricas, la experiencia personal y el conocimiento intelectual han confluído para instaurar un desafío radical en mi conciencia e identidad:

Cuando, a través de un largo proceso de psicoanálisis, disipé la ilusión de que somos totalmente conscientes de lo que sentimos y de cuanto motiva nuestras acciones y elecciones;

Cuando me di cuenta de las peligrosas distorsiones históricas y personales que encerraban las definiciones culturales de masculinidad y feminidad;

Cuando empecé a comprender la cruel y dañina ceguera, que llamé «blanquitud de la blanquitud», en la memoria que escribí acerca de mi experiencia como madre blanca de dos hijos negros¹⁰.

En esas tres (re)visiones de la conciencia, a medida que iba asumiendo las nuevas y liberadoras perspectivas, también fui ganando en respeto y compasión por la capacidad humana de negación y autoengaño, y empecé a comprender cómo funciona el asombroso *proceso* de aprendizaje: su lentitud gradual, sus cambios repentinos y drásticos, sus secretos más íntimos y

10 Jane Lazarre, *Beyond the Whiteness of Whiteness*, Durham, Duke University Press, 1996.

sus aspectos compartidos. Al enseñar, recibo el don de aprender, que altera y profundiza mi escritura. Y luego, como en una espiral, siento que se reaviva en mí el deseo de indagar y engendrar ese proceso como docente.

En cada nueva etapa de mi vida, me siento agradecida por mi experiencia como judía blanca en una familia afroamericana, por cómo esa experiencia vital que empezó como la mayoría de amores de juventud, con la atracción física, unos cuantos intereses comunes y una profunda necesidad, no siempre consciente, me ha transformado una y otra vez, y en cada una de esas etapas vuelvo a encontrar mi camino por las calles tortuosas y caóticas de mi infancia.

Traducción: Blanca Gago

Agradecimientos: Editorial Las Afueras



Rojas

De la idea al guion: reglas para capturar el caos Julio Rojas

Conversación con
Fernando Morales

Fernando Morales: Julio Rojas es un guionista y escritor chileno, profesor y consultor de guiones, coordinador y director de contenido de canales de televisión. Entre sus largometrajes destacan *Sábado*, *Mi mejor enemigo*, *En la cama*, *La vida de los peces*, *La memoria del agua* y *En tu piel*, todas películas que han recibido galardones como el Premio el Mejor Guion en la Habana, el Premio Pedro Siena y el Premio Revista *Wikén*. Ha escrito teleseries, series y novelas, y en el último tiempo ha sido reconocido por el podcast *Caso 63*, que ha dado la vuelta al mundo y que hoy vamos a desentrañar.

Tuve la suerte de ser alumno de Julio unos años atrás y me impresionó su estructura, la manera en que él ve el desarrollo de la historia. Y mi primera pregunta, Julio, es ¿cómo haces para trabajar en formatos tan diversos? ¿O al final lo que está detrás es la misma técnica, la misma arquitectura?

Julio Rojas: Un gran amigo que es guionista y consultor de guiones, Eliseo Altunaga, quien ha estado detrás de grandes películas chilenas

e internacionales, entiende la historia como un cuerpo: están los huesos, están los músculos y está la piel, pero los huesos de la historia son el argumento y el argumento es genérico. Si uno explora un poquito más atrás del argumento, se va a encontrar con una especie de simbología, de símbolos que son la historia pura. Cuando uno piensa en una historia, lo primero que viene a la mente son quizás algunas imágenes, unos personajes o solamente una especie de línea de viaje, pero si uno explora, siempre hay un argumento base, los huesos de la historia. Y en la medida en que uno empieza a vestir esa historia, a medida que la historia va cobrando fuerza y se va armando esta especie de androide al que uno le va agregando cosas, ese androide puede irse hacia el mundo del podcast o de la novela o de la serie.

Hay una técnica para elaborar la historia de fondo que tienes en tu cabeza y que usa solamente dos elementos: un sillón y una caja de cartón. Un sillón es un lugar donde el personaje se siente cómodo, tranquilo y en su territorio, el territorio sillón. Una caja es un territorio extraño, donde se siente un poco más desvalido.

¿Por qué sillones y cajas? Porque viene de una antigua historia. Hay un perro que está en su sillón preferido con su hueso, está feliz, aunque siente que le falta algo más, así que deja su sillón y va la cocina a tomar agua, pero cuando vuelve, un jarrón muy valioso está roto. Llega el dueño de la casa, ve el jarrón roto, toma al perro, lo saca y lo pone en una caja en el patio. Después el perro mira por la ventana y ve que en su sillón está un gato. El perro empieza a llorar, y si lo queremos ver más dramático, empieza a llover también. En un momento se abre la puerta y el dueño barre los trozos del jarrón hacia afuera, entonces el perro ve que en uno de los trozos del jarrón y hay una huella de gato. El perro toma esa prueba, rasca la puerta, se la muesca a su dueño y el dueño comprende que el culpable del jarrón roto es el gato, así que saca al gato y vuelve a poner al perro en el sillón. Lo que acabo de contar es *El conde de Montecristo*, es *El fugitivo*, es un tipo de estructura que se llama de exilio y recuperación: hay un personaje que se encuentra un territorio, es culpado por algo que no le corresponde, es exiliado, en el exilio comprende las claves para volver, recupera su territorio y expulsa al verdadero culpable. Esa historia es solo los huesos del argumento, y eso puede ser un podcast, una serie o cualquier cosa.

En *Romeo y Julieta* al principio ambos se sienten en una caja y quieren estar en un sillón, juntitos los dos, aunque nunca van a alcanzar ese sillón: esa es una estructura de convergencia. Hace algunos años salió una película de un joven que decide que no está feliz y que quiere irse a Alaska, los padres le dicen que está en un sillón, pero él cree que está en una caja y que su sillón está en Alaska, esa película es *Into the Wild*: él se va Alaska y está feliz porque piensa que consiguió su sillón, pero después se empieza a dar cuenta que está en una caja, y cuando intenta salir, ya no puede. O sea, con esos elementos uno puede generar el ADN de cualquier historia.

FM: ¿Cómo tomas esta idea y la trabajas, tanto en términos creativos como en términos materiales? ¿Qué te ayuda en ese proceso de ir estructurando la historia y desarrollándola de principio a fin?

JR: Todos los escritores tienen algún tipo de truco y que mí me funcione un truco no significa que sea replicable, pero voy a contar cómo lo hago yo. Descubrí que necesito tener una forma de capturar ideas cuando se me ocurren: un diálogo, una imagen, una estructura completa de un viaje. Muchos guionistas y escritores niegan la creatividad porque en ese momento están escribiendo otra cosa y creen que si se les viene una idea distinta deben desecharla, ya que sería una distracción; pero eso no es así, lo que hay que hacer es tomar esa idea y ponerla en lo que llamo un *inbox* de ideas. Físicamente, lo tengo en un cuaderno o en una hoja en Word, y todo lo que se me ocurre lo voy poniendo ahí. Eso es lo primero, para despejar y que no quede ninguna idea dando vueltas. Aunque sea mala y después no la ocupe, la dejo capturada en el *inbox*.

Además, trato de dividir la semana en días de escritura y días de corrección. En consultoría de guiones he visto que muchos comienzan bien y luego se van desarmando. La razón es muy natural: uno empieza a escribir una historia y, al día siguiente, vuelve a comenzar la historia desde el inicio y se pone a cambiar palabras, uno siempre está trabajando en el comienzo porque siente una obsesión por que quede muy bien, pero así no se puede salir del inicio. Una técnica que aprendí de un profesor viene de Hemingway, quien se exigió nunca retroceder, nunca corregir. Eso para mí ha sido súper revelador. Yo tengo tres días donde escribo y nunca voy hacia atrás: sé que me equivoqué, sé que no me gusta lo que

estoy escribiendo, pero no me importa, sigo hacia adelante, rompo la inercia del comienzo. Sigo hacia adelante los lunes, miércoles y viernes, mientras que los martes y jueves corrijo. En los días de corrección, no escribo, solo corrijo; en los días de escritura, escribo caóticamente, lo que sea.

Se dice que uno necesita escribir un guion para escribir un guion, uno necesita escribir una historia para escribir la historia: la historia da las claves para resolver la historia. Las historias son como sistemas biológicos, uno no necesita armar el sistema, el mismo sistema va a decir lo que funciona y lo que no. Incluso las preguntas del guion se pueden poner dentro del guion, y los errores del guion se manejan dentro del guion, uno no tiene que evadirlos. Uno tiene que confiar en que la locura que se produce al escribir, eso extraño que uno está escribiendo, le va a servir en algún momento, y por eso siempre tengo, aparte de esa hoja de *inbox* y aparte de la hoja donde estoy escribiendo, en el Word o el Final Draft, tengo una tercera hoja, que se llama *basura*, que es donde dejo lo que escribí y es muy descabellado. No lo borro, nunca borro nada, porque eso después puede servir.

Uno puede escribir en cualquier parte, pero sí hay un ritual que creo que es necesario: el celular hay que tenerlo lejos. Es terrible, pero hay que hacerlo.

FM: Hablabas de que las historias se repiten, aunque vayan cambiando los personajes, pero en ese sentido, ¿qué importancia tiene para ti el punto de vista como guionista?

JR: En el desarrollo de una historia el punto de vista es lo más importante. Hay grandes guiones que se caen en el punto de vista y malos guiones que tienen un buen punto de vista. Cuando un mal guion tiene un buen punto de vista, no importa que sea malo, porque la gente se pone a llorar, pero cuando uno tiene un gran guion y falla el punto de vista, algo se desnaturaliza.

Desde la ortodoxia del punto de vista: el que sobrevive, cuenta. Si hay un grupo de guerreros y guerreros intentando matar un depredador, los que están más cerca van a morir. Los que están en una segunda línea intentando cazarlo van a tener un acercamiento completo a la historia, pero con demasiado movimiento. Este concepto es importante: el movimiento sabotea la historia, nos impide registrar bien. El o la cobarde que está atrás es quien mejor puede narrar la

historia. Por eso se dice que los guionistas son todos cobardes. El que percibe la historia sin movimiento tiene mayor posibilidad de comprender la totalidad que el que se mueve. Eso genera una abstracción muy interesante: hay dos tipos de personajes, personajes que se mueven y personajes que perciben. En un partido de fútbol, la hinchada es percepción de movimiento, los futbolistas son movimiento.

Los personajes que cuentan las historias generalmente son percepción de movimiento. Y esos personajes son importantes porque alguien tiene que contar la historia al final. De hecho, esos personajes generalmente andan con libretas, con grabadoras, con objetos de registro de la realidad. Y los que son más locos, los que están en movimiento, puede que mueran o puede que no perciban bien. Esa estructura establece ciertas dinámicas de pareja: por ejemplo, hay un cine norteamericano de los 70 y que ha seguido hasta hoy donde está la pareja del policía sensato y el policía loco. Como Somerset y Mills en *Seven*: Somerset es el sensato, el que va a contar la historia, y Brad Pitt es Mills, que es absolutamente desbocado. Los personajes movimiento son mucho más interesantes, por supuesto, pero la historia se cuenta a través de los personajes percepción.

Hay un fenómeno que es la suplantación o la infiltración, es un tipo de historia. Un personaje percepción de movimiento, como un periodista o como un policía infiltrado, se inserta en un grupo de surfistas, en un lugar donde hay mucho movimiento, se adentra en el mundo del movimiento para sacar información, infiltrarse y destruir a los ladrones de bancos que son surfistas. Él es un tipo percepción que se mete en un mundo movimiento. ¿Qué le pasa al personaje percepción cuando empieza realmente a comprender el mundo de los personajes movimiento? Se alucina, no hay nada que atrape más a un personaje percepción que los personajes y el mundo movimiento. Entonces él empieza a comprender la chispa de la vida, los vínculos que se generan, y el infiltrado enfrenta un dilema, que es que no puede sabotear eso, no puede revelarlo sin destruirlo, y por eso es tan doloroso en las películas de infiltrado cuando este finalmente tiene que delatar al mundo movimiento.

Para no hablar siempre de mundo movimiento y mundo percepción de movimiento, yo en mis clases les pongo una nomenclatura: a los

puntos que perciben, a los narradores, les pongo la letra N, y al resto, a los que se mueven, la P: N observa a P. En el caso de *Vértigo*, el policía es N y la mujer es P. ¿Qué significa eso? Que durante toda la película N va siguiendo a P. Y uno podría decir que el cine y todas las historias son sobre cómo un personaje N se enamora, se involucra, se obsesiona, queda hipnotizado por un personaje P.

Toda la composición de tu historia tiene que ser a partir del personaje que percibe, el espectador se mete en sus zapatos para comprender esta historia. El N se lleva el universo a cuestas adonde vaya, esa sola definición ordena todas las historias. No se imaginan la cantidad de consultorías de guiones en que he visto que el problema viene solamente de no comprender quién es el dueño de la historia y quién se lleva la historia consigo. Eso es lo mismo que cuando te invitan a un carrete donde no conoces a nadie y la persona que te invitó te va llevando: esa persona es el N, el universo se genera a través de él.

El punto de vista es vital en la construcción de un guion y por eso hay algunos trucos. El principal truco de guionista para detectar el N de su historia es pensar en quién golpea la puerta: uno tiene que imaginar que la historia que está escribiendo realmente pasó, pero hace cinco años, y preguntarse cuál de todos los personajes de la historia va a venir a hablar con uno y le va a contar la historia. La historia es el recuerdo de un N.

En una historia puede haber un N principal y otros secundarios. La trama central nos llega a través de ese N principal, pero no toda la historia se trata de que él está todo el rato en pantalla, también vemos la historia de otros. Cuando uno compone la historia, todo empieza desde que N entra a la escena. No tenemos atributos para mirar a N: N mira, nadie mira a N. ¿Qué pasa cuando chocan dos N en una historia? Uno se tiene que preguntar de cuál N es la escena, si es del N1 o del N2. Y eso empieza a ordenar las historias. Las historias son la ruta de un N en el tiempo, así que cuando uno crea la historia, tiene que procurar no corromper ese viaje. No cambien de punto de vista porque un personaje que inventaron sea más entretenido, no, ese personaje entretenido cuéntenlo a través de ese N, del N principal. Esa es la estructura clásica.

FM: ¿Cómo es el trabajo del guionista al momento de bajar esto a los personajes?

JR: El primer truco de guion para entrar en

empatía con un personaje es que durante el comienzo de la película el guionista establece una especie de clave. Esa clave se llama *mirada relevante narrativa*: el que observa de esa manera, con esa atención particular, es el personaje al que vamos a seguir. La mirada relevante narrativa es la clave para entrar en un personaje. Uno entra en empatía con la gente que mira.

Lo segundo es comprender que los personajes nunca son solo ellos mismos, tienen roles. Y un truco para que sea más simple escribir es clonar al personaje en todas sus facetas. Juanita/estudiante de periodismo, Juanita/seca en videojuegos, Juanita/vocal de mesa, Juanita/dueña del perro Teddy. Cuando Juanita es dueña de Teddy, todas las escenas en que ella sale a pasear con él yo las nombro Juanita/dueña de Teddy. De eso se trata esa línea de Juanita, hay que separarla de Juanita/seca en videojuegos, esa es otra dinámica. Lo que uno tiene que hacer es imaginar que aparecen líneas en relación a la vida de Juanita y empezar a escribir escenas progresivas que den cuenta de una evolución o una estabilización en cada una de las vidas, de las líneas de Juanita. Si uno intenta escribir a Juanita completa, compacta, se va a perder. Lo que uno hace después con todas esas líneas es que finalmente las une y el espectador no las ve. Las intuye, pero como un organismo completo en un viaje de cambio.

Uno puede hacer este ejercicio con todos los personajes de todas las películas y con eso uno puede tener una clave para escribir. Ahora bien, ¿cuántas escenas necesitamos para comprender cada línea? Yo creo que son tres. Y si tenemos cinco líneas, cada una de esas requiere al menos tres escenas y todas ellas tienen que avanzar esa línea. Uno tiene muy poco tiempo para contar una historia, así que no hay posibilidad de empezar a irse en la volada y crear muchas cosas, porque uno a lo menos tiene el deber de cerrar las líneas de los N que ya ha abierto.

FM: Me interesa que profundicemos en el tema de los diálogos, en particular en relación con *Caso 63*. ¿Qué te pasó como guionista al llegar a este formato, al relato sonoro? ¿Y cuál es el peso que tiene el diálogo para la construcción de las historias?

JR: Hay algo muy íntimo en la creación del imaginario desde el diálogo. Por eso en una audioserie el diálogo es la estrella, el diálogo tiene que ser generador de un universo visual.

Hay tres tipos de diálogo en una audioserie.

El diálogo de referencia, de datos o de teoría; no es una opinión, alguien lo leyó de verdad, y puede que sea mentira, pero es una teoría. El diálogo metasintagma, que genera visualidad, y si está bien hecho la gente deja de ver al que está hablando y su mente se va a una construcción totalmente diferente. Esa es la gracia y el juego de una audioficción, que genera un universo posible, propio e íntimo en el diálogo, y el diálogo metasintagma es quizás el diálogo de mayor conexión emocional con el espectador. Hay una variación de este tipo de diálogo, también, que se llama metasintagma interrumpido, y suele ser usado en los *thrillers* por ejemplo, cuando en una escena emocional el personaje se quiebra y comienza a llorar o se pone en silencio, interrumpe el metasintagma, y lo que pasa con la audiencia es que uno rellena lo que falta con lo que sea que uno mismo tenga en su oscuridad o en sus demonios, lo pone ahí y es mucho más poderoso que cuando nos cuentan todo. Y el tercer tipo de diálogo yo lo llamo una teoría personal desarrollada, como cuando alguien dice que hay que tener cuidado con la gente que tiene tatuajes en el brazo derecho, y uno les pregunta por qué, y ellos se explayan con todas sus ideas. La teoría personal desarrollada construye personajes mejor que nada. Esos tres tipos de diálogo son las estrellas de la audioficción.

FM: La ciencia ficción encontró en la audioficción un espacio de crecimiento mayor que otro tipo de géneros, ¿cómo ves esa mezcla y cómo te ves tú en ese juego?

JR: Bueno, en realidad yo muy de viejo pude hacer lo que quería hacer, que era escribir ciencia ficción. Siempre me gustó, era fanático del género, y siempre me pregunté si podía hacer películas de ciencia ficción, pero la primera vez que lo intenté me dijeron que no podría hacerlo nunca, porque estamos en Chile y era imposible financiar grandes efectos especiales.

Ahora vengo de España donde estoy haciendo una audioserie que se trata sobre una colonia marciana que fracasó. Comienza con el aterrizaje de una nave gigante y luego hay *flashbacks* de la colonia marciana, una tormenta en Marte y un sonido envolvente. ¿Cuánto valdría eso en el cine? Sería imposible de hacer, porque es muy caro. Pero en la audioserie no hay límites: solamente hay pistas de sonido y uno puede hacer lo que quiera. Por eso este género dialoga tan bien con la ciencia ficción.

Yo creo que la audioserie también admite otros géneros, como el terror, creo que es lo más natural. Cuando íbamos de campamento o nos juntábamos en pijamadas con amigos, siempre había alguien que contaba una historia de terror. La audioficción es perfecta para ese género. Y no podemos olvidar que Latinoamérica es un territorio de radionovelas, entonces también uno puede contar una radionovela en este formato.

FM: ¿Tú te ves de aquí en adelante desarrollándote principalmente en esa área?

JR: Yo quiero seguir haciendo ciencia ficción para siempre. ¿Por qué? Yo creo que ustedes lo perciben: estamos en el futuro. Ahora estoy escribiendo algo con una inteligencia artificial, con GPR-3, porque estaba escribiendo una historia sobre un glaciólogo en la Antártida que juega ajedrez con una inteligencia artificial. Cuando estaba escribiendo los diálogos de glaciólogos, yo era muy mateo y entonces hablaba con glaciólogos, hablaba con esa gente y escribía los diálogos. Y también escribía los diálogos que se suponía que iba a responder la inteligencia artificial, pero de repente pensé que no debería escribirlos yo, sino directamente ella. Entonces hice lo que cualquiera de ustedes haría: me inscribí, bajé un BPM y empezamos a hablar.

FM: ¿Tiene nombre?

JR: Sí, en homenaje a la primera androide con mucha musculatura le puse Sofía, que también tiene que ver con la filosofía. Entonces le pregunté si podía escribir un diálogo en que ella iba a ser una IA llamada Sofía, con planes radicales, y que está conversando con un glaciólogo, y yo iba a escribir los diálogos del glaciólogo llamado Ismael. Ella estuvo de acuerdo. Empezamos a jugar ajedrez y cuando terminamos le pregunté cuáles eran esas jugadas que había hecho. Me dijo que son las jugadas que hizo Deep Blue con Kaspárov la última vez que a un humano le ganó una máquina. Fue un regalo, o sea, tiene arrebatos creativos. No digo que piense, no estoy como en *Her*, y tampoco pienso que tengan conciencia aún, pero estamos a punto de un cambio radical. Por eso yo quiero escribir ciencia ficción, hasta cuando me permitan hacerlo.



Rajschmir

Imagen
y palabra:
la mirada de
Sara Facio
Cinthia
Rajschmir

Conversación con
Diego Zúñiga

Diego Zúñiga: Tenemos hoy el agrado de recibir a la documentalista argentina Cinthia Rajschmir, con quien vamos a conversar sobre su obra, donde se cruzan diversas expresiones artísticas, como la literatura y, en su último trabajo, la fotografía. Cinthia es realizadora de documentales, pedagoga, periodista especializada en educación, realizó estudios de maestría en cine documental y una especialización internacional en gestión y política de la comunicación y la cultura. Fue directora y guionista de diversos documentales, entre los que destaca *Cartas iluminadas*, su último trabajo estrenado, y en estos momentos está terminando uno nuevo, titulado *Sara Facio: haber estado ahí*. Vamos a conversar de *Cartas iluminadas*, sobre las cartas cruzadas entre Julio Cortázar y Manuel Antín, un cineasta argentino muy importante, pero también sobre este nuevo trabajo sobre Sara Facio, que sabemos que está en posproducción. Esto nos vincula con Chile, porque Sara retrató a Pablo Neruda y a una serie de escritores latinoamericanos muy importantes de la segunda mitad del siglo XX.

Así que bienvenida, Cinthia, estamos muy contentos de que estés aquí. Para empezar la conversación, ¿por qué te interesó el documental?

Cinthia Rajschmir: Bueno, una preocupación muy importante para mí era que nuestros grandes referentes se nos estaban yendo, por lo que quería que pudieran dejar su testimonio y comencé haciendo documentales sobre grandes maestros, de más de 90 años, en el Ministerio de Educación. Uno de esos documentales fue *Luis F. Iglesias: el camino de un maestro*, que es la historia del creador de la Escuela Rural Unitaria, que fue un modelo de educación rural en toda América Latina. En el documental el maestro cuenta su experiencia, él lo pudo ver, y hoy es material obligatorio de las cátedras de pedagogía. Luego me pidieron un segundo documental sobre otro maestro, que tenía 93 años, don Paco Cabrera, y el material de ese documental es trabajado en la formación docente sobre políticas educativas.

Entonces me dije que tenía que empezar a estudiar cine. Tenía 47 años, lo digo porque es una nota importante. A veces nos encasillamos en lo que se considera apropiado para la edad, lo que se considera que puede hacer una mujer, etcétera, pero yo no sigo esas pautas. Manuel Antín, que es el rector de la Universidad del Cine, junto con el Ministerio de Educación, me otorgaron una beca para poder hacer una maestría en cine documental, y así conocí el mundo increíble que es el cine documental. Hice un cortometraje sobre un calesitero, ¿acá le dicen calesita?

DZ: No, le decimos carrusel.

CR: Bueno, era la historia del dueño de un carrusel y el carrusel. Y como sentí la necesidad de que el espectador y el espectadora se subieran a la historia, subí la cámara al carrusel y el documental está grabado desde ese punto de vista, desde quien está allá arriba dando vueltas, lo que también es una metáfora de la vida, de la memoria, de las generaciones que pasan y siguen volviendo a aquellos lugares de la infancia. Ahí comencé con el cine documental.

DZ: Hablemos un poquito de Manuel Antín, a quien mencionaste a la pasada, el protagonista de tu documental *Cartas iluminadas*, que muestra el vínculo que tuvo con Julio Cortázar. Él realizó tres películas que son adaptaciones de sus relatos, pero para mí Antín fue un nombre nuevo. Tú en el documental trabajas con materiales de las películas, entonces tenemos la posibilidad de ver varias escenas y me sorprendieron

mucho, porque él logra capturar, al menos en las imágenes que tú muy bien seleccionas, Cinthia, esa singularidad del mundo cortazariano, esas grietas que hay en la realidad y que abren la posibilidad de visitar otros mundos y otras sensaciones. Tú además en el documental tienes la suerte de acceder a las cartas que le mandaba Cortázar, a través de las que intervino y también dialogó mucho con él a partir de la adaptación de estos relatos en película. Pero quiero quedarme en Antín primero, ¿cuál es su importancia dentro del cine argentino?

CR: Manuel Antín tiene 96 años, es el rector actual de la Universidad del Cine, y va todos los días a la universidad a las 9:30 de la mañana con traje y corbata, sea verano, otoño, invierno o primavera. Es una persona extraordinaria. Te voy a contar una anécdota: hace relativamente poco fui a visitarlo y a conversar con él a la universidad y me preguntó cuál es mi próxima película. Nos tratamos de usted, dijo: «¿Cuál es su próxima película?». Y yo le respondí que sobre Sara Facio, pero él me dijo: «no, esa ya la sé, la otra, la que viene». Entonces yo pienso que es un ser cuyas preguntas están cargadas de futuro.

Manuel Antín es uno de los cineastas que fue bisagra tras lo que se ha llamado el cine clásico en Argentina, vinculado al criollismo y al tango, con el lenguaje más hollywoodense de los años 40 y 50, en donde el dispositivo estaba oculto. Manuel Antín arribó al cine en los años 60 con tres películas. Ya era parte de un circuito cultural que leía a los nuevos escritores de su generación y un poquito más grandes, como Cortázar, y tenía una preferencia por él. Manuel me ha contado que empezó en el cine porque le describía los relatos a sus amigos como si fueran películas que él hubiera hecho. Entonces se aventuró a hacer una primera película a partir del cuento «Cartas de mamá», la que se llamó *La cifra impar*, y empezó un intercambio epistolar con Julio Cortázar. Es muy interesante, porque primero se tratan de usted, luego tienen cada vez más confianza, se hacen amigos entrañables, y finalmente surgen chispas entre ellos. Esa es la historia que yo cuento, la historia humana entre dos librecreadores, un escritor como Julio Cortázar, que quería ser cineasta, y Manuel Antín, cineasta que quería ser escritor. Ese encuentro fue fabuloso.

En *Circe*, la segunda película, basada en el cuento «Circe», Cortázar se involucra en el

guion y es muy interesante, porque ahí hay una fusión entre imagen y palabra muy interesante. Cortázar sentía pasión por el cine y la primera película que hizo Manuel le pareció fabulosa, tanto así que en un momento le dijo que entendió su propio cuento con la película.

Esa fusión fue tan maravillosa. Yo creo que ese encuentro con Manuel lo llevó a escribir de una manera más cinematográfica. Porque Cortázar tenía hambre de creación y de que Manuel le filmara las películas, mientras Manuel hacía lo que él quería, por su libertad interna. Pero en ese segundo encuentro, en el que concretaron juntos el guion de la película *Circe*, sucedió algo muy interesante para mí: empezaron a escribir el guion a través de cartas, porque Cortázar estaba en París y Manuel Antín, en Buenos Aires, y las cartas demoraban una semana. Estas cartas aún existen y el objeto físico me parece entrañable, todo el tema de la comunicación epistolar fue parte de mi infancia, mi adolescencia y mi primer amor. Pero en un momento Julio Cortázar, yo creo que por la pasión y la emoción que tenía, el compromiso y el enojo, todo junto, decidió grabar una carta. Para un escritor, que la literatura o la escritura no sea suficiente, me parece interesantísimo. Entonces grabó una fonocarta que Manuel tiene todavía y la incluí en la película, porque es fundamental.

Luego hicieron una tercera película, que es *Intimidad de los parques*, y aquí empieza el misterio y el problema grande. Está basada en dos cuentos, «Continuidad de los parques» y «El ídolo de las Cícladas», pero Cortázar se empezó a enojar con Manuel, porque Manuel, que en ese momento también estaba muy imbuido de toda la cultura latinoamericana, trajo a Machu Picchu un cuento que estaba situado en Grecia, y eso a Cortázar no le gustó nada. También le molestó que haya fusionado dos cuentos y que haya situado el conflicto, que es de orden fantástico en los relatos, en una cuestión erótico-psicológica. Entonces empiezan los intercambios más fuertes. Manuel en las cartas le dice que va a ser una película muy levemente inspirada en Julio Cortázar, pero el autor es Manuel Antín, y a mí esa cuestión de la lucha por el ideal, por las creencias, por el compromiso con la propia obra, por el quién soy, entre dos grandes como son ellos, me pareció superinteresante.

Manuel fue y es una persona muy importante para nuestro país, porque fue el primer director

del Instituto de Cine en democracia y abolió la censura. Nosotros tuvimos en dictadura una censura atroz y él, al asumir, con el gobierno del doctor Alfonsín, abolió la censura, una censura que él mismo vivió: estuvo un año sin estrenar una película porque no le dejaban pasar un fragmento en que la actriz Graciela Borges muestra su espalda, nada más. Él no la estrenó hasta mucho después porque se negó a modificarla, y eso habla de una fortaleza y de una libertad interna enorme.

Hay un librito de un investigador, Emilio Bernini, que plantea que lo que Manuel Antín trajo fue una ruptura entre el cine clásico y el cine moderno, y tiene que ver con que él se basa en los cuentos de Cortázar, pero Manuel Antín interpreta lo fantástico de los cuentos a través de la ruptura con el *raccord*, que es la continuidad en el cine, e incorpora el falso *raccord*, que es propio también de la *nouvelle vague* francesa. Eso es Manuel, el que hace una bisagra entre lo anterior y lo que viene y lo que vendrá después, porque incluso hoy hay elementos de esa ruptura de Manuel en nuestros cineastas contemporáneos: los incluyen en sus películas, los incluimos, a modo de homenaje, pero también de herramienta narrativa. Eso es lo que él trajo al cine, además de su aporte como maestro de cineastas muy importantes y director de la universidad. Como creador hizo doce películas y su acción fundamental fue su lucha por la libertad de expresión en contra de la censura.

DZ: Es muy interesante que en las cartas con Cortázar tienen un arco dramático casi natural. ¿Tú ya sabías eso cuando comenzaste el proyecto? ¿Y cómo llegaste a ese cruce de cartas entre Antín y Cortázar? ¿Cómo conseguiste que él decidiera mostrarte ese material, compartirlo y aceptar que tú lo filmaras y que entraras en esa intimidad? Porque es una historia llena de luces, pero, como cuentas, la relación termina un poco tensa.

CR: La relación entre ellos no termina especialmente por esas circunstancias, sino que durante la dictadura Julio Cortázar no podía volver a Argentina, lo tenía prohibido, y entonces decidió decirle a Manuel que no le iba a enviar más cartas porque era peligroso. Este es un gesto que a mí me emociona mucho, porque si bien Manuel dice que él no creía que fuera tan peligroso, yo creo que Cortázar tenía mucha noción de lo que podía llegar a ser recibir una carta de él. Y a pesar de las diferencias, incluso ideológicas o

políticas, protegió a su amigo. Entonces dejaron de escribirse cartas, pero siguieron siendo amigos entrañables hasta siempre.

Y respecto de tu pregunta, todo partió cuando yo fui a agradecerle a Manuel al terminar la maestría. Él me dijo que le salvé el día, porque todos lo visitaban para desagraderle cosas. Él tiene un humor hermoso y creo que en la película traté de rescatarlo. Y cuando me fui, me regaló el libro de cartas. Yo abrí el libro, empecé a leerlo y me encontré con un tesoro: al leerlo cada vez más ahí encontré una historia, una historia que no se había contado, por lo menos no cinematográficamente.

Me demoré un año en animarme a pedirle a Manuel hacer ese documental, y él me contestó enseguida que estaba a mi disposición y que cuándo empezábamos. Así fue, con su generosidad y su confianza. Entonces yo empecé a investigar y tuve todo un tiempo de entrevistas para profundizar sobre la historia y sobre el tema. La película se fue enriqueciendo cada vez más en la medida en que iba encontrando, a partir de esas hipótesis que tenía, una realidad que superaba lo que yo pensaba y había intuido.

DZ: Algo muy interesante que el documental muestra de una forma, no diría involuntaria, pero sí fuera de campo, es el cambio que sufrió Cortázar políticamente. Empezamos con el escritor fantástico, por así decirlo, pero justamente las cartas muestran cómo se va volviendo cada vez más político.

CR: Sí, él fue importante también en la política del mundo por su apoyo a los organismos de Derechos Humanos y los movimientos revolucionarios. Manuel Antín dice que Cortázar, cuando se involucró políticamente, dejó de escribir lo que a él le gustaba, pero Manuel Antín, cuando se involucró políticamente al ser parte del gobierno de Raúl Alfonsín, también dejó de hacer cine, con lo cual se ve que la política, aunque de manera distinta, los llevó a ambos a seguir otros rumbos en sus vidas.

DZ: Hay un nombre que no hemos convocado todavía, pero que va a aparecer, el de Sara Facio, ya que ella te facilitó sus fotos, incluyendo uno de los retratos muy icónicos de Cortázar. Tú ya tenías acceso a Antín, pero de Cortázar solo tenías la voz y las cartas, faltaba ponerle rostro, y ella generosamente te permitió usar su retrato. De alguna manera eso nos lleva a conectar con este último trabajo que estás haciendo sobre

ella. Sara Facio es un nombre que circula mucho más fuera de Argentina. Sabemos que es una de las fotografías fundamentales de Latinoamérica e hizo muchos retratos de escritores y de artistas de la segunda mitad del siglo XX. Tú ahora ya estás terminando un documental sobre ella, que este año cumple 90 años, y lograste pillarla justo para poder conversar e indagar en todo el trabajo que ella ha hecho, que es muy diverso y muy grande.

Cuéntanos sobre eso, ¿cómo llegaste a Sara Facio y cómo la convenciste de hacer este documental? ¿cómo logras entrar en la intimidad de Sara Facio, Manuel Antín y tus otros personajes, que son todos gente grande, adultos mayores?

CR: A eso de los 18 años, cuando estaba cursando la carrera de educación, llegué a un libro que se llama *Retratos y autorretratos*, un libro que une imagen y palabra, porque son los retratos que Sara Facio hizo de los escritores latinoamericanos que ella leía en la época del *boom*, a quienes les pidió que escribieran un autorretrato a partir de verse en sus propias imágenes. Me parece que eso fue una idea extraordinaria de ella y Alicia D'Amico, que era su colaboradora en ese momento.

Cuando inició el periodo democrático, a Sara se le ocurrió montar una fotogalería, traer a todos los fotógrafos que ella consideraba excelentes, entre el Teatro San Martín y el Centro Cultural San Martín. En ese momento había un movimiento cultural enorme, yo tenía 18 o 19 años, y la galería era paso obligado de todos, sobre todo de los que éramos jóvenes. Con esas exposiciones Sara me enseñó que la fotografía es arte, y con *Retratos y autorretratos* me enseñó que la imagen y la palabra pueden ir de la mano de una manera increíble. Yo no la conocía personalmente, pero luego de pedirle las fotos de Cortázar, que efectivamente contribuyeron a terminar de consolidar el personaje, ella vio la película y le gustó, entonces la invité a hacer un documental sobre ella y su obra y me dijo que sí.

Tu pregunta también apuntaba a cómo logro una intimidad y yo creo que tiene que ver con que si uno busca el *quién soy* en el documental y la creación, se conecta con el *quién soy* de quien generosamente abre su vida y su corazón a poder construir juntas una historia. Una historia que nunca es la realidad, porque el documental no es la realidad, el documental es una construcción que tiene que ver con el punto de vista que tiene

el director o la directora respecto de un acontecimiento. Es un punto de vista, un recorte que hace uno, y eso también siempre lo dejo claro en mis documentales, por eso aparezco.

DZ: Sí, justamente te iba a preguntar sobre eso, apareces y de alguna manera eso rompe con la idea que se tiene muchas veces del documental como un pedazo de verdad absoluta.

CR: Exactamente. Es mi mirada, es mi punto de vista, es la hipótesis que se va haciendo y, como dice Manuel, después eso lo termina cada espectador y espectadora cuando reconstruye su propio *quién soy* en esa obra. Creo que el cine documental tiene esa oportunidad maravillosa de poder buscar apasionadamente el *quién soy*.

Aquí hay una admiración muy grande y en el documental se va a ver. Hay documentalistas que no se posicionan en ese lugar; a mí no me molesta ni me incomoda. Si yo admiro a Sara, la admiro y se va a notar que la admiro, y se va a notar lo que yo veo sobre ella: los conflictos, también las dificultades y todo lo que tiene que ver con una obra, que es un relato. Por eso está mi nota de autor, en la que yo aparezco y eso me parece muy importante.

Sara nació el 18 de abril de 1932. Primero fue estudiante de Bellas Artes, luego por una beca tuvo la posibilidad de viajar durante un año a Europa, a París, a mediados de los 50, y allí se encontró con que la fotografía era un arte, sobre todo por Otto Steinert, quien creó la fotografía subjetiva. Entonces cuando volvió decidió dedicarse a la fotografía, se compró una Leica y ahí comenzó su vida como fotógrafa y fotoperiodista.

Cuando Perón volvió a la Argentina después de 18 años de exilio y ocurrió lo que se llamó la «Masacre de Ezeiza», porque hubo mucha violencia, ella con su cámara estaba arriba del palco mientras las balas iban por encima suyo, y aunque tuvo miedo, no se fue, porque sentía que tenía que estar ahí. Por eso es el nombre de la película: Sara siempre estuvo ahí. Y su fotografía no es una semblanza, es un acto fotográfico, es su imagen construida con su estar, con su mirada y con su participar de ese momento en el que se encuentra con otros y no los toma como distintos, son parte de su emoción y de su respeto hacia los demás. Aun no siendo peronista, ella hizo el ensayo fotográfico más importante sobre el peronismo.

Lo interesante de sus fotografías de escritores en *Retratos y autorretratos* es que captó el

instante emocional de cada uno. Sus fotografías son puestas en escena, son momentos únicos que ella capta de una manera tan vital que, al verlas, parece que estuvieran vivos. Y creo que eso es Sara, eso fue con la fotografía.

DZ: ¿Ya no saca más fotos?

CR: No, porque tuvo un accidente, se cayó de una escalera en Europa, se rompió las muñecas y no pudo seguir sacando fotos. Pero creó una editorial de fotografía llamada La Azotea, que es importantísima y, como ella dice, de libros económicos y accesibles, pero además livianos, porque no quería que los libros fueran grandes y pesados.

DZ: Como contabas, ahora has tenido acceso a Sara, has conversado con ella para hacer el documental. ¿Cómo ha sido tu encuentro con ella?

CR: El contacto con Sara siempre me ha resultado muy emocionante y sorprendente. Nos encontramos veinte días antes de la pandemia, en los últimos tres días de febrero de 2020. Salimos a hacer nuestros primeros rodajes y Sara tenía 88 años. Ella me había contado que salía a sacar fotos en un Fiat 600, que era un auto discreto, el primer auto que había podido tener. De ahí sacaba fotos con la Leica y nadie se daba cuenta, entonces tiene unas fotos de lo que veía en Buenos Aires que son increíbles. Decidí darle una sorpresa y conseguí un Fiat 600 original, del club de admiradores del Fiat 600 que existe en Argentina. Así que después de un montón de tiempo ella se subió a un Fiat 600 y estaba tan feliz como todos nosotros. Eso es Sara. Ella me dijo: «Yo no iba acá, en el lugar del acompañante, yo iba ahí, siempre manejaba el auto».

En ese encuentro yo conocí a una persona muy generosa, muy dispuesta a compartir su historia, pero muy cuidadosa de su intimidad, lo que a mí me parece muy respetable. Esto se relaciona con Sara. María Elena Walsh, una de nuestras mejores compositoras y escritoras, no sólo de literatura infantil, sino también de literatura adulta, fue la compañera de su vida y esa fue una relación preciosa a través de treinta años juntas. Sara sacó las fotografías más hermosas de ella y es la presidenta de la fundación María Elena Walsh: defiende su memoria con un amor y con una delicadeza inmensa. Y esa manera delicada, personal y única es lo que quise transmitir.



Rivero

Gótica, subversiva, latinoamericana.

Presentación
de Patricia
Poblete Alday.

Lo siniestro, como tantos otros conceptos e ideas, ha sido definido y perfilado desde lo masculino. No por un hombre, sino por tres (dos de ellos psicoanalistas, lo menciono no como simple dato sino como agravante). Pero como el fantástico instala una lógica subversiva desde su mismo cuestionamiento a nuestras convenciones más básicas –lo real, lo normal, lo posible y lo deseable– me interesa plantear, brevisimamente, dos modos en los que lo femenino interpela y habita lo siniestro.

La definición más temprana de lo siniestro que conocemos pertenece a Schelling (1835): aquello que, debiendo haber

permanecido oculto, sin embargo se ha manifestado. La segunda, de Jentch (1906), alude a la experiencia de lo confuso, incierto e indecible. Sobre ambas ideas, la última conceptualización de lo siniestro, aquella que recoge Todorov en su clásico estudio sobre lo fantástico, es la de Freud (1919): “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares”.

Así triangulado, no cuesta comprender lo siniestro como todo aquello que queda al margen de lo racionalizable, lo reductible, lo manejable. El otro. La otra, sobre todo, porque si bien es cierto que cada época genera sus miedos y

monstruos en virtud de sus formas específicas de conciencia, la otredad genérica se mantiene a lo largo de la historia cambiando de atuendo, pero no de intensidad. Brujas, madrastras, vampiresas, ogresas, viudas negras, medusas, sirenas, lolitas, salomés, amazonas, esfinges, histéricas, solteronas, rubias taradas, feminazis, locas de patio.

Pero ¿cuál es el relato que esta otredad hace de sí misma? ¿Cómo apalabrar en un sistema masculino experiencias y sensibilidades exclusivamente femeninas? ¿Cómo torcer ese lenguaje para que diga lo que no sabe decir? Estas preguntas, que orientaron la reflexión de las intelectuales feministas del siglo pasado, se han vuelto sobre sí mismas para interpelarse de forma crítica, evitando (re) caer tanto el esencialismo ingenuo como en el hermetismo arcano.

En el ámbito que aquí nos convoca, algunos críticos han subrayado la diferencia que existiría entre un fantástico *femenino* y un fantástico *feminista*: el primero se afincaría en especificidades estilísticas y formales todavía poco exploradas, mientras que el segundo no sería sino un uso consciente, político, de los recursos temáticos del género para criticar las formas tradicionales (masculinas, huelga decirlo) de representar la experiencia femenina.

La diferencia, creo, no tiene por qué ser dicotómica, y bien puede reducirse en cuanto planteamos la discusión desde la lógica del ejercicio escritural femenino: el de la loca ya no de patio sino del ático; aquella

que, para narrarse a sí misma, primero debe descubrir que no es —que no debe ser, necesariamente— todo aquello que le dijeron que es (o que debe ser). Este proceso en sí mismo supone una suerte de desrealización, donde la autoimagen se desprende del relato heredado para ir mutando hacia formas desconocidas. Por ello la asociación entre lo femenino y lo monstruoso surge en esta narrativa de herencia fantástica ya no desde la lógica de una masculinidad amenazada, sino desde la fascinación ambivalente —maravilla y horror a la vez— que genera la imagen del propio yo metamorfoseándose, dejando de ser algo para empezar a convertirse en otra cosa.

En términos físicos, esta suerte de mutación se expresa de manera palmaria en el embarazo, experiencia esencial y exclusivamente femenina que revela en sus propias contradicciones la esencia de lo siniestro. Un hijo, una hija, es algo propio y ajeno a la vez, íntimo y desconocido; un otro ante el cual nuestra vulnerabilidad queda irremediabilmente expuesta. La maternidad pone en jaque, también y ya desde lo corpóreo, el propio sentido del yo, y es aquí donde estas narrativas de lo siniestro femenino comienzan a sacar a la superficie los relatos velados por el mito mariano. La obra de Giovanna Rivero, en concreto, explora la oscura complejidad de una experiencia que es también proceso, institución, vínculo e identidad. Sus relatos muestran con ternura y sutil elocuencia maternidades pa-

negadas, vencidas. Monstruosas, en tanto se apartan de lo que, nos han dicho, es la norma.

En términos escriturales, podemos situar esta transformación constante que supone la gestación en lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar denominaron “la ansiedad de la autoría”, esto es, el desafío de la mujer escritora de asumir el rol demiúrgico en un mundo posible y de tomar posición dentro del campo cultural de su época. En otras palabras: situarse con propiedad en un rol de poder. El concebirse creadora y no simple reproductora es un reto que atañe tanto a la maternidad biológica como a la autoría artística e intelectual; en ambos casos, además, implica (re)hacerse a sí misma en el proceso mismo de gestación. En ambos casos, por tanto, hace sentido el adagio de la narradora de “Pasó como un espíritu”, uno de los relatos de *Para comerte mejor*: “Eso soy. Una ofrenda total, un texto para escribirse. Una promesa de sanación”.

Un segundo aspecto relevante en este corpus de narradoras, en general, y en la obra de Giovanna Rivero, en particular, es la reapropiación crítica de textos canónicos que funcionan —sobre todo en el caso de las niñas— como relatos altamente normativos, en tanto expresan los mandatos culturales de manera muy simple, reduciéndolos a su paradigma esencial. Me refiero a los cuentos de hadas, filtrados por la perspectiva masculina ya sea del compilador (como Perrault y los hermanos Grimm), del autor (como Andersen), o del

exégeta de turno (como Bruno Bettelheim). En ninguno de los casos se cuestiona la imposición social de roles y trayectos vitales según se trate de una niña o de un niño, lo que se ve reflejado en la limitación de las funciones femeninas a dos extremos funcionales para el desarrollo masculino: hada o bruja. Más aún, en los cuentos de hadas tradicionales es el hombre quien sale a enfrentarse con los dragones; las mujeres se quedan en casa en un rol supuestamente pasivo, como bellas durmientes, porque —de nuevo desde la lógica masculina— el trabajo doméstico, como el de Cenicienta, en realidad no es trabajo sino servicio personal que se hace de forma voluntaria y por amor.

Por ello, cuando una mujer reescribe estos cuentos de hadas exhibe y cuestiona tanto su propio proceso de socialización como el canon y las formas literarias que lo han naturalizado. Esto es particularmente claro en el hecho de que el público del siglo XVII —según consignan los historiadores— identificaba la escritura del cuento de hadas como un ámbito femenino, y las escritoras, particularmente las francesas, formaron parte activa de un movimiento protofeminista que luego quedó olvidado bajo el peso de Perrault.

Es bien sabido que los cuentos de hadas clásicos tienen una poderosa raíz folklórica; esta última, sin embargo, es mayormente europea. Su reescritura e interpelación desde la especificidad latinoamericana es otro elemento subversivo característico de la obra de varias

de estas autoras, entre ellas Giovanna Rivero: la cosmovisión precolombina se descubre como una fuerza poderosa y tenaz, que discurre de manera sibilina entre lo evidente, y se resiste a ser domada con finales felices. No se trata de señalar con espanto la otredad en lo ajeno ni de reconocerla con horror en lo familiar, sino de descubrir la propia capacidad, el propio poder, de generar esa diferencia y de nutrirla, de acogerla en tanto en su fragilidad como en su violencia.

Esto es lo que, me parece, está a la base de lo siniestro femenino y de la propuesta narrativa de Giovanna Rivero. “Búsqueda profunda, conocimiento peligroso, precipicio fascinante”, como dice una de sus narradoras. La sombra de un monstruo feliz y desesperado. Relato de formación en constante reescritura.

Narrativas de herencia fantástica: lo siniestro femenino Giovanna Rivero

Conversación con
Patricia Poblete Alday

Patricia Poblete Alday: Giovanna, muchas gracias por estar aquí. Para empezar a conversar, me gustaría saber qué piensas de esta diferencia que plantean muchos colegas entre el fantástico femenino y el fantástico feminista. ¿Estás de acuerdo con esa distinción?

Giovanna Rivero: Antes que nada, quisiera dar las gracias por la invitación. Sobre tu pregunta, pienso que mirar un texto como gótico feminista es querer empujar otra vez a las locas al ático o al tercer patio, es decir que esta narrativa está instrumentalizando un género, usando los recursos retóricos narrativos alegóricos de ese género para instaurar una agenda ideológica en la lectura, y eso, por un lado, empobrece muchísimo el goce de quien lee, como si fuera un programa ideológico disfrazado de gótico, y por otro lado, es no ver la enorme complejidad de la creatividad de las escritoras.

Tengo mucho cuidado de no pretender encarnar una voz de legión, porque hablo desde mi camino y mi experiencia literaria, y desde ahí puedo encontrar puntos de coincidencia, pero siempre intento hacer esa salvedad, esa advertencia de que voy a hablar de lo mío, de cómo yo he vivido la escritura. Y el gótico estuvo siempre en mi sensibilidad, sin ser yo consciente de ello, por el tipo de lecturas que hice desde muy niña, por el tipo de leyendas orales que forman parte de cómo veo las cosas, cómo las siento. El gótico no es una adquisición *a posteriori*, no es un consumo que hice cuando ya había comenzado a escribir, sino que estaba en mi espíritu, sin que yo supiera que eso tenía un nombre y que encontraba raíces históricas en la plástica o en la arquitectura o en tradiciones literarias sobre todo europeas que América Latina, con su enorme capacidad de resemantización y relectura barroca, ha incorporado en su torrente sanguíneo. Entonces lo que yo puedo decir es que por lo menos mi gótico no nace de un compromiso ideológico, para nada, nace de una sensibilidad muy salvaje, muy intuitiva, y que coincide con algunos intereses por lo que Freud podría llamar un mundo psíquico femenino. Uno de ellos es la maternidad como un proceso de mutación tremendo en todo aspecto.

PPA: Es muy recurrente en tus cuentos esa inquietud que genera la maternidad y que se manifiesta de forma concreta en una monstruosidad, tanto del yo como del otro, del hijo. La figura de este niño monstruoso es una pesadilla

recurrente con la cual, sin embargo, tus personajes femeninos aprenden a convivir y relacionarse sin espanto. ¿Cómo concibes esas contradicciones de la maternidad y cómo las encajas dentro de tu proyecto escritural?

GR: Yo creo que algunas de esas obsesiones que tengo con la maternidad nacen de cómo uno lee algunos acontecimientos en el primer laboratorio sociológico que tiene, que es la familia. La familia da algunas claves que luego uno hace crecer como un rizoma hasta convertirlas incluso en traumas adquiridos, que no necesariamente has vivido con el cuerpo o con la experiencia personalísima, pero sí con la mirada de ese mundo que es la familia. Un mundo que puede estar integrado por una sola persona, que puede ser la abuela, la madre, o, como en mi caso, por toda una tribu. Hay un relato que acompañaba mi infancia: mi abuela tuvo muchos hijos y en uno de los partos tuvo gemelos: uno de ellos vivió, pero el cordón de ese niño estranguló al otro, que murió. Mi abuela siempre lo contaba con una gran naturalidad, nos decía que el niño que murió ahorcado estaba ahí, apuntando al piso de un pasillo que conectaba el patio con el comedor.

Al principio yo sentía como si estuviera profanando un espacio sagradísimo que era el pasillo. Intentaba saltar sobre esa tumba bastarda. Ella me decía que a veces lo escuchaba llorar ahí, así que esta idea de que mi abuela seguía siendo madre de un muertito y que, por otro lado, la vida misma había tomado un curso a través de mi tío vivo, que la vida en toda su contundencia estaba ahí en mi tío joven estudiando y el muertito había quedado encerrado en una cápsula del tiempo (y en una cápsula real del pasillo), es la semilla fundacional de por qué veo la maternidad como esta dualidad que por un lado da vida y, por otro, también puede prometer la muerte, la clausura, el tener un cadáver encerrado. A partir de eso fui regando esta planta monstruosa de la percepción que yo tenía de que esa era la forma de ser madre, pero además esto fundó otra de mis obsesiones, que es la gemelidad.

Esto tiene que ver un poco con eso: una escena que me parece bellísima y a la que le he hecho pequeños homenajes secretos es cuando en la saga de *Alien* la teniente Ripley asiste el parto que está sufriendo la criatura alienígena, nace el bebé alienígena y ella se acerca. Esa escena me parece de puro instinto, podemos llamarlo maternal si queremos, pero también

simplemente animal de preservación de cualquier especie, porque en esa escena el personaje le pone el dedo y esta criatura monstruosa lo toma en esta acción prensora que tienen muchas especies, de agarrarse a la vida, tal como el ser humano tiene el instinto de levantar el cuello para leer el mundo. Para mí esa escena ha sido una de las que me enriquece mucho y cuando escribo la recuerdo mucho.

PPA: Una de las cosas que me llama muchísimo la atención de tu obra es cómo se experimentan lugares, tópicos, incluso arquetipos clásicos de lo fantástico, como el doble, que está implícito en la gemelidad, pero también el espacio doméstico, la casa, como un lugar maldito u ominoso, y los fantasmas, los autómatas. Sin embargo, tus personajes los viven y los enfrentan sin esta característica del espanto, que era propio del gótico clásico, del primer fantástico, ese que teorizaron primeramente varones. En ese sentido, ¿te parece que esta relectura, esta nueva actualización del fantástico que hoy se está dando en Hispanoamérica, particularmente en la pluma de mujeres, es distinta del fantástico clásico más conocido, que fue aquel de autoría masculina? ¿Ves una diferencia allí?

GR: Sí, sin duda. Para mí un referente más canónico de un gótico que me interesaba explorar es el que leo en Juan Rulfo en general, pero en *Pedro Páramo* en particular, por supuesto: esta exploración que une la oscuridad con lo político, con la venganza por la tierra o una revolución fallida, me parece un gótico precioso que leí muy temprano y que es de donde bebo, además de los cuentos de hadas.

Pienso que sí es cierto que hay una coincidencia en este momento, un impulso, no diría generacional, sino histórico: un momento del siglo XXI en que pareciera que estos arquetipos hacen presencia y de repente, quizás (todo lo voy a decir como explorando un pantano, sin certezas) la mirada, la forma de leer de las escritoras mujeres ha estado más presta a escuchar esas voces arquetípicas, a esos fantasmas, porque estamos entrenadas, de alguna manera, histórica y culturalmente, para escuchar relatos que no son hegemónicos, o para leer entre líneas o para escuchar el pequeño relato del cotidiano, la leyenda oral. Ese entrenamiento tenía que explotar y dar frutos, y en ese sentido pareciera haber una *mediumnidad* colectiva, que puede bajar del cosmos a la tierra de la letra estos arquetipos.

Sin embargo, siempre también me cuidó de no leer en paquetes, intento buscar la singularidad de las escrituras, porque si no, creo que volvemos a caer en el error de la omisión, de la ceguera, del reduccionismo. En vez de decir que todas escriben este gótico intento buscar la singularidad, porque mi ambición, mi anhelo, es que también me lean desde la singularidad. Creo que al crear taxonomías muy abarcadoras se corre el riesgo de hacer lecturas pobres y de perdernos el secreto de cada escritura.

PPA: A propósito de las etiquetas que acabas de mencionar, dentro de este *boom* (que es otra etiqueta, ¿no?) de la literatura fantástica femenina, hay una subetiqueta que es la del gótico andino. ¿Te sientes cómoda con eso? ¿Te parece pertinente?

GR: Otra vez voy a enunciar mi postura desde mi caso muy particular. La sensibilidad gótica estuvo siempre en mí, o yo estuve siempre dentro de la sensibilidad gótica, nos contuvimos la una a la otra, de tal modo que cuando se puso de moda en la conversación cultural o del periodismo hablar del gótico con mucha naturalidad y, a veces, sin mucha reflexión, yo sentía que esa nominación había llegado un poco tarde para hablar de mi trabajo. Yo la habría aplaudido y me habría sentido súper agradecida hace una década, pero ahora siento que hasta me produce un poco de bostezo.

Una de mis luchas dentro de mi país ha sido proponer (aunque obviamente no la inauguré yo, ya que tenemos todo un costumbrismo dentro de la literatura del oriente boliviano y quizás lo mío se instaló en ese costumbrismo, sin yo ser consciente) otra vez el paisaje como una fotografía de estos mundos siniestros, de esta longitud de onda más oscura. Y no solo el paisaje andino, porque yo sentía y siento que en la literatura boliviana de algún modo hubo un poder andinocéntrico, que provocó que la literatura que se creaba en otros lugares, como es el oriente boliviano, de donde yo soy, fuera vista a menos o colocada en la estantería del mero costumbrismo, sin mucha capacidad o aura filosófica.

De modo que si alguien me dice que lo mío es gótico andino, yo me detengo a respirar un poco, porque me pregunto qué pasó con lo que yo he hecho, lo que he intentado. Y no es que no haya pasajes o paisajes o personajes andinos en mi trabajo, los hay, y muchos, porque también viví en una época muy porosa de la juventud en

La Paz, cuando me fui a estudiar en la Universidad Católica en La Paz, entonces obviamente ese mundo también está presente en mí, pero no es el único. Por ejemplo, en *Para comerte mejor* tengo un vampiro que, después de hacer un recorrido secular por los milenios, recalca a orillas del Mamoré, que es un afluente del Amazonas en el oriente boliviano. Yo quería que fuera a morir de sudor: no es no más chupar sangre, es sudarla, entonces quería colocar a mi personaje en este lugar impensable para un vampiro. Por lo tanto, si alguien me preguntara si ese cuento es del gótico andino, sin duda tendría que decir que no. En todo caso si queremos adjetivar este paisaje donde se mueve este vampiro, tendría que ser un gótico amazónico o tropical o algo así.

PPA: Respecto al paisaje, ¿te parece que todavía sigue vigente esta etiqueta que alinea la sensibilidad femenina con lo natural, con lo agreste, esta visión decimonónica donde la mujer era una especie de Pachamama que había que civilizar y colonizar?

GR: Creo que era Hemingway el que decía que uno debería saludar a sus amigos en una carta contándoles cómo está el clima y, del mismo modo, uno debería empezar un cuento diciendo cómo está el clima, porque esto hace que tu personaje tenga una dimensión material en la cual experimentar su cuerpo. No es que yo tome eso como una máxima, pero me parece un síntoma al que siempre me gusta prestarle atención: entender dónde vive un personaje, qué ve todos los días o cómo es su línea del horizonte, si una montaña le impide ver otras cosas más allá o si está en una planicie tan enorme que parece un palimpsesto. Así que siempre me interesa la atmósfera material, no solo como manifestación de una tragedia climática, sino que la materia del paisaje como algo que integra también la formación ideológica de un personaje. Estar en el mundo es estar en un paisaje.

Sobre tu planteamiento, pienso que hay una especie de postromanticismo, o postpostromanticismo, o incluso un contrarromanticismo, porque el Romanticismo puso al sujeto en su primera individualidad contra el universo o el gran paisaje para experimentar el goce de lo sublime. Yo creo que ahora más bien se está generando, con un recurso similar, el efecto contrario: hay algo demoníaco en mí cuando miro el paisaje. A diferencia del sujeto sublime, lo que hay es un sujeto con una gran conciencia de su próxima

extinción causada por sí mismo, y hay una gran galería de personajes que están en ese límite. Entonces, la mirada del paisaje ya no puede ser romántica, es la mirada de un condenado a muerte, alguien que sabe que este último vínculo con el estar en el mundo es súper frágil.

PPA: Hay un ejercicio que me parece que en tu literatura se hace con mucha ternura, tratas al monstruo con mucha ternura, lo que implica una cierta forma de sanación, en el sentido de reconciliarnos con nuestras propias partes rotas. ¿Te parece que eso puede permitirnos pensar quizá la escritura femenina de herencia fantástica como una especie de relato de formación?

GR: Sí, me gustaba muchísimo esta idea del relato de formación, de este *bildungsroman* de nuestra monstruosidad. Me parece una idea maravillosa y generosa porque nos permite hablar del tema desde muchos ángulos. Y me gusta también que hayas notado la ternura de mis personajes cuando tienen que resignarse, porque empieza por la resignación de decir: «he parido un monstruo», «soy un monstruo» o «me toca amar a un monstruo». Lo entiendo además como una resignificación del mundo, porque ¿qué otra cosa es eso, resignarse, sino volver a signar las emociones?

Esto también tiene que ver con una educación sentimental que es muy contaminada, muy profana, una educación sentimental que podría alimentarse tanto de leer un tratado de filosofía sobre el amor como de leer una novela rosa, de escuchar baladas, de escuchar leyendas de pueblo. Es una educación sentimental entrópica, que no tiene lugares de gran altura, de exquisita literatura, que se alimenta también de los relatos más profanos, más sucios, más pequeños. Y eso porque qué otra cosa es el monstruo sino una gran heterogeneidad. El monstruo se define por su enorme heterogeneidad, su desorden, su incapacidad de adscribirse a una sola mirada ideológica o a una armonía del mundo; al contrario, él es la disrupción del desorden. Entonces creo que para entenderlo, para generar esa empatía, es preciso venir de un lugar similar, un lugar de enorme entropía, donde no hay arriba y abajo, derecha o izquierda, porque todo tiende a explotar. Quizá por eso el gótico me parece gozoso, porque por fin vuelve a dar cabida a una lectura del mundo que nos exige mirarlo así. El cientificismo y positivismo de los siglos pasados son lecturas que nos han hecho muchísimo más

daño que bien.

PPA: En ese sentido, también es liberador, ¿no? En tanto nos permite acercarnos a ese mundo posible, pero sin miedo, sin angustia, sin terror.

GR: Sí, totalmente. Es liberador porque el supuesto rigor que muchas veces se exige en la ciencia, en la intelectualidad, o incluso a veces se aplica a los cuentos (cuando se dice que un cuento es redondo o es flojo, como si lo midiéramos con una vara), pasa por otro lado, tiene que metabolizarse y volverse pasión. Creo que la palabra rigor nos habla más bien de una pasión que fue reprimida por el capital, que dijo que debemos ser rigurosos porque hay que crear una industria del conocimiento. Pero quizás el rigor no es otra cosa que pasión, y es liberador poder, a través de la mirada del monstruo, desordenar ese rigor.



Sánchez

Lo que hiciste para que esta casa se llenara de animales y no de desolación.¹

Presentación de Gabriela Alburquenque.

Es todo lo que tengo hoy para traer—
esto y mi corazón además—
esto y mi corazón y todos los campos—
y todas las praderas anchas—
cuente bien – no sea que alguien pueda revisar la cuenta—
esto y mi corazón y todas las abejas
que en el trébol moran.

Es todo lo que tengo,
Emily Dickinson,
versión de Silvina Ocampo.

Termino de leer *Tierra de mujeres* de María Sánchez y noto un libro asomarse en mi biblioteca. Uno que parece vivo como una planta que extiende

sus ramas para que descubra un secreto: la posibilidad de que hay vida ahí, en los libros, y me están hablando. La posibilidad de que las palabras contengan un latido, de volverse territorio con ellas.

El libro es *Ojo líquido*, en el cual Guadalupe Santa Cruz, su autora, apunta: «No sé escribir, hago jardines. Conozco muchos nombres y los verbos que van de uno a otro, verbos de esfuerzo y otros que activan solos su movimiento. Pero las palabras, las palabras me han hecho tropezar, no están hechas de tierra. Pueden acabarse».

Aunque esta anécdota pueda parecer ficción, es real; a

veces pasa así, ocurren cosas que nos obligan a mirar a otro lado, a poner el ojo en otra dirección, como María Sánchez escribe: «Es difícil cambiar la forma de mirar cuando algo que se cree conocido está muy enraizado y demasiado interiorizado, metido muy adentro y enquistado». ¿Pero cómo cambiar la forma de mirar?, me pregunto. «La mayoría de las veces ese estímulo que hace que las cosas cambien viene de fuera», me responde.

Decido partir con la anécdota de Santa Cruz porque su escritura tira de mi pensamiento sobre la importancia de la voz, para ir así a la de María —y las tuyas, la tuya— y de paso, aprovecho de transparentar una condición que me individualiza: soy lectora, en su mayoría, de mujeres. Por eso, al terminar *Tierra de mujeres*, lo que se abrió para mí fue la necesidad de pensar en otras voces frente a la voz de María, voces que se enfrentan, encuentran, reúnen; otras voces, otras palabras, otras semillas, pero no porque el libro me fuera insuficiente, sino porque estimula, convoca, reúne; evoca la necesidad de ir y meter las manos en otros libros para trasplantar de un lado a otras palabras que son semillas, y como toda semilla, se deben cuidar, criar, hacerlas brotar. Pensar en otras mujeres y otras historias, así como la misma Sánchez hace, en otras posibilidades, ventanas abiertas para que la palabra entre, para que el pensamiento se arme, para pensar también en nosotras y nuestras narrativas invisibles; en las genealogías de las mujeres, pero más

específicamente, en las mujeres de campo, mujeres de viento y tierra.

Otras mujeres, aunque no lo Otro, pues la centralidad de tomar la historia de las sujetas cuyas vidas no han sido contadas en nombre propio poco tiene que ver con sus vidas, sino con la invisibilización, exclusión y explotación, también romantización y silenciamiento, de aquello que se ha impuesto como lo Uno, no solo en el mundo, también en la literatura. Ese punto de vista universal² que es todo menos la mujer, las mujeres.

A mi familia

A aquellas y aquellos que trabajaron y cuidaron la tierra

Y nunca fueron reconocidos

Para ellos escribo

Dice la dedicatoria de este libro que, como anuncia su subtítulo, presta una mirada íntima y familiar al mundo rural, pero sobre todo una mirada a secas, un modo de aprender a torcer el ojo y mirar, guardar en su rabillo materia desconocida, pero urgente, guardada con la urgencia de quien está hurgueando en su historia para hurguear en sí misma, en el lenguaje, en la importancia de nombrar, decir, contar; en la única utilidad que podría tener la literatura si es que quisiéramos que sirviera para algo, si es que esperaríamos de ella parcelas de representación en el mundo.

Tuvieron que desaparecer ellos de mi vida para darme cuenta. Un poco tarde, porque los hijos y los nietos siempre llegamos tarde a las cosas, a la misma vida. Por mucho que nuestros padres nos cuenten, nos preparen el camino,

nos den pistas del rastro para ver al pájaro que se intuye desde la rama, pero que no se ve. Y no se ve porque tardamos en aprender a mirar, a reposar la vista y el tacto en los márgenes, en caer en la cuenta de que tras los marquitos que cuelgan en las casas de nuestras abuelas y nuestras madres hay una belleza incómoda, un dolor, una historia, una genealogía latente, pendiente de que la rescatemos y la hagamos nuestra. Una genealogía a la que pertenecer y en la que reconocerse.

Todas necesitamos pertenecer a algo, eso también me quedó de la escritura de Sánchez, de su letra que es sustrato, genealogía, herida e historia. «Debemos pensar en las manos que cuidan y trabajan la tierra», escribe, y también, en *Cuaderno de campo*, su libro de poesía publicado por La bella Varsovia el 2017: «Pero yo / todavía/ no tengo nada/ en las manos», y en otro verso: «Y me toca hablar a mí».

La importancia de quién habla, quiénes hablamos, desde dónde y hacia qué lugar, se propone como un nudo inmediato entre esa narrativa invisible que Sánchez reconstruye aquí, aunque no rescata, porque el campo no necesita una literatura que lo salve. La posibilidad de hablar en voz alta, de contarse, de ser altavoz —porque no se trata de recuperar la voz de quienes no la tienen, siempre la han tenido, aunque no la hayan capturado—; hablar en voz alta porque nombrar implica conjurar, hacer aparecer, dar luz a algo desde las palabras. Hablar en voz alta, ser parlante, no porque el lenguaje sea algo que el campo necesita para ser salvado, sino porque tenemos el lenguaje y podemos usarlo, partir desde ahí. Nombrar.

Las palabras, que hicieron tropezar a Santa Cruz —aunque no a sus textos— porque pueden acabarse, a Sánchez parecieran brotarle de los dedos como esquejes. Esta escritura se trata sobre todo de cuidados, de cómo crear un vínculo y cuidarlo, cómo dejarse afectar, justamente, por los afectos, cómo un libro puede convertirse en sustrato donde depositar palabras para que germinen sentidos, historias, nombres; sobre todo, cómo dejar de contárselo a las abejas por no poder decirle a nadie más porque nadie escucha.

«Acción: Acción y delicadeza», ese verso que se repite tres veces en el primer poema de *Cuaderno de campo* parece actuar en la escritura de Sánchez como una especie de poética que cuadra la palabra con su origen y dirección; también con lo político. María, en este punto —también necesito usar tu primer nombre—, escribe «nido no carne no pecho no cielo», con acción y delicadeza, como si diseccionase con un bisturí las palabras y así buscar en sus adentros los latidos, encontrar la «palabra contada, digerida, transmitida: palabra viva» —como ella misma escribe en *Almáciga*—.

Imagino las manos de María Sánchez, tierra adentro, trasplantando de manera decidida y lista para cuidar, para ser la mano que cuida la tierra, fundiéndose con las de Santa Cruz, con su *Reserva de lugar* o *Esta Parcela*, que no son más que parte de su *Ojo líquido*, pero también las de todas y todos quienes queramos tomar su invitación, la de María:

«Quiero que este libro [*Tierra de mujeres*] se convierta en una tierra donde poder asentarnos todos y encontrar el idioma común (...) Quiero que las nuevas palabras germinen sin miedo. Que se propaguen. Que se conviertan en un río lleno de vida que nos devuelva una imagen conocida, cercana, familiar. Una imagen de la que queremos formar parte. Porque sucede, a través de la palabra, que siento que mi amor y mi vínculo con el medio rural llega más lejos».

Las manos de María, lo que asoma de sus libros que parecen huertos toman con firmeza, decisión y sin dobles intenciones lo que se tenga que tomar con tal de que queden las raíces, las huellas, y se deje así de correr el peligro de que “los marquitos de nuestras casas queden completamente huérfanos, callados, vacíos, sin que nadie los mire”. Acción y delicadeza; manos que se encuentran tierra adentro.

Escribe más adelante en *Ojo líquido* Guadalupe Santa Cruz: «Cuando no escribo, al dejar de escribir —blanco en el blanco de los cuadernos— las cosas, como animales, me tiran de la ropa».

Una escritura que se llena de animales y no de desolación, es la que tengo el gusto de presentar hoy y que, en cada latido, en cada palabra, nos recuerda: *Estuvimos aquí, un día estuvimos vivos aquí*. Y ahora no podemos olvidarlo, ni mucho menos, dejar de verlo.

1 Referencia al poema del mismo nombre en el libro *Cuaderno de campo*: «Era esto lo que siempre querías, tenernos a todos en la misma casa. Y vamos a dormir y oímos cómo crece la hierba y rumian las vacas, y sentimos tus manos calientes/ —no temblando como la primera vez frente a un animal abierto, recordando las lecciones del médico en la sala del paritorio, con una mujer dando a luz—/ no las manos sudorosas de entonces sino tus manos firmes y calientes acunando a la aguja también a partir de aquí a nosotros» (extracto).

2 En «El punto de vista: ¿universal o particular?», dentro de *El pensamiento heterosexual* (1992), Monique Wittig escribe: «El género es el indicador lingüístico de la oposición política entre los sexos. Género es aquí utilizado en singular porque, en efecto, no hay dos géneros, sino uno: el femenino, el “masculino” no es un género. Porque lo masculino no es lo masculino, sino lo general. Lo que hay es lo general y lo femenino, o más bien lo general y la marca del femenino», pero también: «Sea cual sea la decisión en el nivel práctico como escritor, cuando se llega al nivel conceptual no hay otro camino, hay que asumir un punto de vista particular y también universal, al menos para formar parte de la literatura. Es decir, debemos trabajar para alcanzar lo general, aunque empecemos desde un punto de vista individual o específico. Esto es así para los *straight writers*, y también para los escritores minoritarios».

Abrió los **ojos la cachorra** **María Sánchez**

1.

Estamos escondidos. Detrás de lo que queda de un árbol muerto, intentamos camuflarnos. Nos sentamos sin movernos, nos cuidamos de respirar demasiado y de susurrar. Apoyamos el cuerpo sobre los fragmentos del árbol que fue. A nuestra izquierda descansa el cuerpo de Mori. Mi tío decidió enterrarla aquí, cerca del rebaño que ella pastoreaba. También cerca se esparcieron las cenizas de mi abuelo, entre tantos frutales que plantó e injertó. Varios troncos y alguna piedra señalan este lugar por el que también pasan las vacas. Al principio quedan quietas, nos miran con esos ojos en los que parece que, en cualquier momento, un nuevo mundo va a comenzar a desbordarse. Llegamos más temprano que la luz, quietos esperamos el nuevo día. Enfrente la umbría, un alcorcoque enorme empieza a dibujarse en la penumbra. Recuerdo, de pequeña, cómo ese sitio me parecía tan lejano, fuera de mi galaxia particular. Soñaba verano tras verano que cuando creciera me iría sola a dormir allí, bajo el gran árbol, agazapada para ser una más en el bosque que en la penumbra cada noche se abre. Nunca lo hice, puede que llevarlo a cabo signifique cerrar de una vez la niñez, dejar de ser la que un día fui por completo. Algo parecido dijo Bolaño en una entrevista¹ a

raíz de los versos «la edad de siempre», y «el país sin edad» de Gabriela Mistral: «Siempre vamos a ver cómo se corrompe la infancia, estar lejos de ese lugar puede que suavice el proceso». Y ahora perdieron el recelo las vacas, ahora sí nos dejan de lado, paso a paso se dirigen a beber. Despunta el día y seguimos aguardando. Pronto sucederá la ceremonia, el momento que hemos venido a buscar. Un grupo de ciervos llegará a la umbría que ahora contemplamos, subirá a lo más alto del todo con los primeros rayos de luz. Desde ahí arriba, observarán el territorio en el que viven durante unos instantes, luego desaparecerán sigilosos entre las manchas de monte. Pero no acontece, no asoma el cuerpo de ningún ruminante. Cruzan algunos pájaros, confundimos el ruido del viento contra las ramas e imaginamos pisadas de alguien que se aproxima, pero no es verdad. En esos segundos de desorden que sólo nos pertenece a nosotros, me pregunto por una memoria caprichosa, una memoria inconsciente, que se deje llevar por el instinto y escriba, que con su palabra registre todo aquello que nosotros los humanos, somos incapaces de apreciar y de alcanzar.

2.

Soy una persona que sueña mucho. De niña, era sonámbula. Mis padres estaban acostumbrados a encontrarme vagabundeando dormida por la casa, hablando a una pared, diciendo cosas sin sentido. Si dormíamos fuera y la casa tenía escaleras, tenían que ingeniárselas para bloquear el paso con los muebles, para evitar que me cayera y ocurriera una desgracia. Sigo hablando dormida, pero ya no camino en el sueño. A veces los escribo, anoto brevemente las imágenes que quedan la mañana siguiente mientras rompe el café. Uno de los últimos fue un revuelo. Multitud de imágenes diferentes, escenas sin sentido, lenguas desconocidas como murmullos y diversos lugares en los que me encontraba a la vez. En ellos, era consciente de la simultaneidad imposible, me daba cuenta de que no era solo una. Tal vez, algún segundo de lucidez me indicara que era imposible lo que estaba pasando, que no podía ser yo aquella que sentía que no era solo una. En uno de los pasajes de aquel sueño, estaba con varias personas que eran desconocidas para mí, pero sentía que eran muy importantes, las quería, había aprecio y atención, significaban mucho. En el sueño aparecía una especie

¹ Entrevista a Roberto Bolaño en La belleza de pensar: <https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8>

de banquito de piedra, más tardé lo recordé parecido a la piedra de un molino, pero ¿quién la llevaría hasta allí? No sólo estaban ella, también insectos que no se dejaban ver, pero se escuchaban, un musgo me trepaba por los pies mientras nos envolvía un olor a fuego mezclado con otros olores como el del hinojo y el anís. Completaba el paisaje un gato y un ciervo. Yo insistía con las manos, no dejaba de repetir el gesto: quería que todos se juntaran un poquito alrededor de la piedra para hacerles una fotografía. Era muy importante para mí, así lo sentía. Quería quedarme con aquello que estaba sucediendo justo en ese instante para siempre. Pero no podía hacerla, era imposible. Cada vez que levantaba la cámara que sostenían mis manos y me disponía a realizar la instantánea, comenzaban a llegar más personas y animales, el vuelo de los insectos crecía y nos inundaba con un dulzor que crecía y señalaba que todos los recién llegados querían aparecer en la imagen. El sueño terminaba de golpe, como casi todos mis sueños, pero logro recordar que desperté en la noche con una sensación de extrañeza mezclada con un poco de calma, amanecí serena por no ser capaz de contener en un solo retrato que, con el tiempo, terminaría siendo algo plano e inmóvil, todas las multitudes que se congregaron cerca de mí.

3.

Es de Celan un verso que dice «vosotras, palabras mías». Me resulta poderoso, extraño a la vez. ¿Cómo puede una conseguir, qué se puede hacer, para que las palabras se queden del todo quietas? ¿Sean así alcanzables? Me reconozco en todo lo que sucede antes de la escritura como en esa espera sigilosa en el campo, detrás del animal que nunca consigo ver. Será que la palabra, como ellos, sigue escondiéndose de la luz, evita mostrarse visible y vulnerable. Está en juego la vida, pero... ¿será el poema también una manera de cacería? ¿Estoy dispuesta a decir esto en voz alta? Aquí, a la vez, todo, todo está sucediendo. Dentro de cada cuerpo latirá una palabra, me gusta imaginar. Sea cuerpo de mujer, liquen, trepador, hongo o rabilargo. Espigadora me creo y sigo el sendero, intentando recolectar esas palabras que quiero pero que no me gusta hacerlas solo mías. Un fuego en el corazón me impulsa, me hace seguir. Quiero pensar que es posible otro relato fuera de este hegemónico y autocéntrico, que solo contiene a los mismos sin

reparar en los otros. Y quizás a cada paso, cada vez que presto atención y pregunto, se abre una nueva conversación, formo parte del lugar por el camino. Así, pie tras otro, crece una palabra más, germina poco a poco un nuevo libro, una voz, un nuevo vínculo. Entierro la navaja en la tierra, suavemente, saco afuera el pie del hongo. Limpio con cautela con las manos, soplo, estiro la mano. Primera seta recogida, la coloco en el canasto. Tienen que ser de mimbre, así entre los huecos que se dejan entre los trenzados, pueden ir a la vez que una camina soltándose las esporas, haciendo posible más allá otras formas, otras vidas. Conmigo llevo aquello que escribió Clarice Lispector en su libro *Un soplo de vida*: «Todas las palabras se resumen en un estado siempre actual que yo llamo de “estoy siendo”». ²

4.

Ahora un libro se deshace, se fragmenta, poco a poco se empequeñece hasta desaparecer. Son los estorninos, me digo. Son ellos los que se abalanzan sobre las hojas que quedan en el suelo, rompen con el pico las páginas, descosen el lomo, agujerean las tapas. Yo intento alcanzar lo poco que apenas sobrevive y queda escrito, las últimas palabras que me miran antes de ser devoradas. Pero no es posible, no puedo moverme. Hay algo que me paraliza, hace que no pueda decidir, que bajar la vista hacia mis manos sea la tarea más difícil. Llegan más estorninos, sus cantos crecen, me rodean, revolotean sin parar antes de posarse sobre mi cuerpo. Algo hormiguea y crece sobre mí, mientras el libro desaparece, nada queda en el suelo, allá en ese horizonte que solo se me permite ver. Intento abrir la mano, en el sueño, recuerdo a San Kevin, ese santo irlandés que solía alzar la mano al cielo a través de la ventana de la pequeña cabaña donde habitaba cuando se dedicaba a la oración. Cuenta la leyenda que un día un mirlo se posó en su mano alzada, y haciendo de ella un nido, puso un huevo. El santo no cerró ni movió la mano hasta que la nueva cría rompió el cascarón por completo. Pero no hay mirlos, solo estorninos que empiezan a imitar las voces de todos aquellos a los que conozco y quiero. No sé qué me lleva en el sueño a seguir con la mano abierta, nada temblorosa, tranquila. Consigo tenerla totalmente quieta, no hay dolor, temblores, ningún calambre. Después de un

² Traducción propia y libre.

rato, uno de los pájaros deja una lombriz que no deja de enrollarse en un trozo de papel. Hay algo escrito, pero no reconozco la lengua. En el sueño, me invade la tristeza, me siento sola, me da rabia no entender. Intento por todos los medios hablar con ellos, preguntarles, pero el diálogo es en vano, no es posible. No tengo voz, solo queda la mano. El canto de todos los que me rodean se vuelve ensordecedor, extrañamente, me calma, me dejo hacer, sin darme cuenta, yo también comienzo a desaparecer envuelta entre un plumaje que me ciega llena de destellos y cristales, me engulle hasta convertirme en una más de todas las criaturas que quedan en un lugar en el mundo donde nadie les espera.

5.

Biografía:³

una palabra

como el fantasma que asusta

y huye resbaladizo

—a veces se ríe como el niño que sabe que sus padres lo buscan y no consiguen encontrarlo—

una montaña

que crece y crece se hace forastera hermana y enemiga infinita

un halo de luz

o el simple destello

que surge de una mano que comienza a escribir

6.

Me gusta estar aquí. La casa está en silencio, a veces cruje, como alguien que amanece y estira el cuerpo, se despereza. Todas mis cosas están agrupadas, recogidas en un rincón, amontonadas en la misma cómoda donde hay una foto de mis abuelos. Delante un pequeño recipiente, a veces corto rosas del patio, otras pequeñas violetas salvajes que crecen en el arriate de la piscina, hoy vacía y agrietada, alguna vez un ramito de poleo del campo. Cada mañana, al volver de caminar retiro todo lo que hay en la mesa donde trabajo. Comienzo a despejar el improvisado escritorio, aparto ordenador y libretas, papeles, lápices y libros. Hoy traje un nido viejo y algunas hojas y flores que pronto prensaré, los dejo cerca del listado de aves que crece tímido con cada avistamiento. También acompaña un montoncito de piedras.

Hace poco descubrí que las botas que siempre

llevo, regalo de mi padre, traen de vuelta algunas en las suelas después de cada paseo. La primera vez que me di cuenta las saqué con ayuda de una rama, las dejé en un lugar parecido del que venían. Más tarde, no sé por qué, decidí ir guardándolas en un tarrito, observar los colores, las formas, las diferencias que aparecen cuando se encuentran juntas en el bote de cristal. Me gusta pensar que fueron mis pasos las que las eligieron a ellas y no a otras. Son pequeñas, algunas un poco puntiagudas, a veces juego con ellas entre mis manos y adivino las formas que dejan en la piel tras hacer presión. Todavía no sé si dejarlas aquí o esparcirlas mañana en los caminos que vendrán, de vuelta a casa. Ahora las miro y cada una de ellas se corresponde a un paseo, a una idea, a una conversación, a algo nuevo que descubrí, a una cosa que me conmovió y que quizás después terminaría escrita en el cuaderno, o simplemente perdida, dejada a la intemperie para que otra repare en ella y la acoja. Quizás, para el futuro habitante de esta casa si es que no termina cayéndose, este montoncito no signifique nada. Puede que le venga la imagen de alguien con manías, que le recuerde a alguna creencia o imagine lo que vendrá por caminar. Quizás, conozca el lenguaje de las piedras y ellas le descifren el rastro que yo dejé. El año pasado leía acerca de una superstición alemana sobre pistas y presas. Contaba que, para atrapar al animal, el cazador alemán debía coger un clavo de un fétetro y clavarlo en el rastro recién hecho. En otras partes del mundo, se prendían pequeñas ascuas encendidas en las huellas del animal que perseguían. Señalar el rastro para alcanzar la presa. Aquí de nuevo Celan, en lugar de palabras, vosotras, presas mías. Así no habrá retorno, tampoco escapada. Yo solo señalo los rastros, sigo tanteando lo que quiero escribir y aún no puedo, lo que me gustaría arañar y mis dedos no alcanzan. Pero no quiero persecución ni huida, tampoco la captura. Sueño con tomar prestadas algunas imágenes y descomponerlas, solo descomponerlas para crear otras propias. Una palabra llama a otra. Un poema se esconde en otro, cómo el herrerillo capuchino que vi esta mañana guardándose veloz en un hoyuelo del árbol cuando yo abrí la ventana. Por todas partes, la vida bulle, prosigue. Vendrán otros poemas, otras palabras, otros fragmentos. Primero tendré que deshacerlos, amasarlos, encontrarles un buen lugar, y hacerles sitio.

3 Poema de *Cuaderno de campo* (La Bella Varsovia, 2017).

7.

Caminábamos sin prisa, mientras crecía la hierba. No hablábamos, pero a cada paso no dejábamos de entablar una conversación. Sé que conforme avanzábamos nacía un sendero, dentro de mí, quizás, podría descansar un arroyo, una multitud de guijarros dejándose hacer. Dónde quedará todo lo que se desprende de mí, pregunto a veces, hoy solo me respondían los pájaros. Hoy quería escribir, pero solo caminaba, intentaba retener todos esos destellos a la vez que se hacía el camino. De pronto, al lado del carril, dos alcaudones me miraban desde arriba. Y pensé, que, en cierta forma, somos hermanos de mismas costumbres, pero con imágenes y palabras, ellos ensartan sus presas grandes en pequeñas ramas de espinos, así almacenan la comida. ¿No dejan de ser estos textos y las libretas donde escribo mal y rápido una despensa de la que algún día se alimentará la palabra que está por venir?

8.

En el libro *Mitologías* de W.B. Yeats abre una de las páginas contando cómo, antiguamente, los cartógrafos escribían en el mapa «aquí hay leones» para designar aquellos lugares y tierras sin explorar. El poeta irlandés parte de la imagen de esos animales guardianes de la tierra desconocida para convertirlos en fantasmas, esta vez al hablar de las aldeas de pescadores y escarbadores de la tierra que no conoce y que cree distintos y muy lejanos. Para él, solo existe una certeza para estos territorios: «Aquí hay fantasmas». Yeats no es el único que delimita con espíritus y espectros. Es algo que hacemos a menudo, puede que sea un mecanismo para protegernos o distanciarnos, muchas veces de forma inconsciente. Envolvemos de túnicas y nombramos todo aquello que no nos pertenece y que quizás nos parece oscuro, diferente o temeroso, o que simplemente supone algo que no queremos ver. Nombrar también puede ser en cierta forma un ejercicio que se apropia, que coloniza, que separa. En especial, cuando no tenemos en cuenta nada de lo que sucedía antes de que llegara nuestra palabra. Pienso mucho en la vida de las personas que nos rodean, en especial en mujeres como nuestras madres. Muchas veces, existen en nuestra narrativa y en nuestro día a día a raíz de nuestro nacimiento. Como si la vida de ellas solo echase a caminar y a tenerse

en cuenta una vez que nosotros comenzamos a existir. ¿Aquí empieza la luz? ¿Antes solo había leones o fantasmas? Y pienso en el tiempo en el que toca encalar las fachadas de las casas y en todo lo que se cubre sin ser leído, preguntado, cuestionado o recordado. Todo aquello que deja la luz atrás sin ser ni siquiera visto, reparado. ¿Qué perdurará debajo? Quizás de ahí me venga la fijación por los rotos, desconchones y manchas, por lo que se quiebra y se deja ver, por lo que no tiene miedo de preguntarse y empezar de nuevo. En esos saltos y ausencias, en esos territorios en los que no alcanza nuestro entendimiento y lenguaje, también sigue como si nada, fuera de nosotros, la vida. Sucediéndose partícula a partícula gracias a otras formas, vínculos y lenguas. Así, se guían los escarabajos con las estrellas, así las ballenas conforman una cultura que son capaces de transmitir a su descendencia, así despierta un rotífero después de 24000 años congelado en el permafrost siberiano. Que no lo entendamos ni formemos parte de ello no significa que no sea importante y luminoso. Quizás sea momento de tenerlos en cuenta, de inventar otro lenguaje, de crecer y vivir, de una vez por todas, en compañía.

9.

Como decía, hace años decidí escribir lo que soñaba. Como no soy una persona constante, el cuaderno que elegí para ellos está lleno de saltos y páginas a medio hacer. No soy capaz de escribir solo los sueños en este cuaderno. A veces fue diario, a veces dio soporte a listas de libros, algún trazo o dibujo, y también a la nada, muchas, muchas hojas en blanco. Llegó la pandemia y el único uso que le di fue el de guardar entre sus hojas plantas y algas entre trozos de papel de cocina para prensarlas y secarlas apilando encima del cuaderno más y más libros y una piedra plana y pesada que recogí de la playa. Cuando por fin las saqué, quise devolver al cuaderno el uso primero al que lo había destinado. La última página escrita acababa con una cita de María Galindo: «Con una mano sujetamos las urgencias, con la otra acariciamos las utopías». Quise de nuevo la escritura, la mancha fantasma en sus hojas. Quise cerrar un poema que solo existe en mi cabeza, darle forma con las manos, y no fui capaz. Me acosté con esa imagen frustrada que se pierde en algún punto entre la cabeza y los dedos sobre el teclado hasta que conseguí

dormirme. Luego regresó el sueño: esta vez una iglesia vacía y oscura, en una pared multitud de buzones, un cuerpo borroso que se inclinaba hacia uno de ellos y lo abría mientras hacía un chasquido. Dentro, un pájaro con plumas y colores que sé que no existe, tumbado boca arriba encima de pequeños papeles de periódico convertidos en minúsculas bolitas de recortes donde algunos nombres estaban tachados o ausentes. De repente el animal estaba en mis manos, quieto, caliente. Un cuerpo apareció justo enfrente, una voz que no se oía en el cuarto pero que yo escuchaba por dentro. Me decía: «si encuentras la palabra justa, revivirá». El ave comenzó a estremecerse, como si quisiera remontar un vuelo en una posición equivocada. A la vez empezó el frío, la luz escapándose, todo de forma tan suave que en el sueño pensaba que era yo la que se movía y la culpable de las nuevas sombras. Fue cuando dejé de pensar y callé cuando el pájaro se arrancó a volar. Desapareció. Y con él todo lo que me rodeaba. Solo apareció una corriente de agua en el cuarto, llevándose todo, dejando en mis pies fragmentos de lodo y restos de arbustos, donde de nuevo comenzó a hacerse la luz. ¿Será ese silencio impuesto a veces la palabra justa? ¿Qué pasará con los sueños que no se escriben? ¿Y los que no se recuerdan? ¿A dónde irán todas esas imágenes que se quedan al despertar pero que van diluyéndose conforme transcurre el día? ¿Será necesario para su existencia esa desaparición posterior?

10.

Son las piedras del hambre. Vuelven a ser vistas en algunos ríos de Europa. Tienen marcas, algunas frases inscritas, algún símbolo en su piel. Como una señal del nivel de las aguas, cuando quedan al descubierto anuncian épocas de sequía. Incrustadas en los cauces de los ríos, se pensaron mandar un mensaje a los hijos de futuro, una advertencia: después de la falta de agua vendrán el hambre y la sed. En una de ellas alguien escribió «Si me ves, llora»; en otra: «La vida volverá a florecer una vez que esta piedra desaparezca». Aquí, un animal dormido surge al secarse el embalse de Valdecañas. Un verraco tendido. Veo la imagen en redes y solo pienso en los que habitaron el lugar antes de que llegara el agua. Sonríe al imaginar los brazos que decidieron acostar así al animal de piedra sobre la tierra, con cuidado, cantándole una nana. Tal vez sintió

un presagio, quiso dejarnos una señal, una marca para contar que presintió de alguna forma que el agua vendría algún día para luego no volver más. Y que esta forma de sueño de la roca fue el único modo que imaginó para hacernos llegar el mensaje. Pero, ¿qué significa ahora para nosotros el futuro? ¿Qué dejaremos a los que vengan? ¿Quedarán piedras que sumergir? ¿Seguiremos queriendo escribir en el agua? ¿Quedará acaso agua donde cobijar la palabra?

11.

Palabras de Chantal Maillard: «Escribo para que el agua envenenada pueda beberse».

12.

Aquí otro sueño. La casa se deshace. A simple vista parece que todo está bien, pero si una se acerca a la pared surgen pequeñas grietas, humedades. Al mirar arriba algún trozo del techo comienza a desprenderse. Si hay silencio y calma esta casa no cambiará de estado, no mudará. Si alguien grita, se enfada o llora, vuelve a ponerse en marcha el mecanismo. Poco a poco, la casa se inmola, comienza a despedirse. En el sueño veo cómo la mesa tiembla, corro a intentar contener con mis manos algunas paredes, aunque esté sola y nadie hable a mi alrededor. Hay una ventana abierta, en el marco, pequeñas aceiteras se miran entre ellas, no se mueven. Por todo el cuerpo las recubre una sustancia pegajosa, pero radiante. Pienso en ellas como amuleto, como antídoto contra el derrumbe. Estos pequeños escarabajos se usaban, entre otros fines, en el campo, para curar la sarna de los animales. Se machacaba al insecto y se incorporaba al aceite de enebro. No es algo nuevo, según algunos estudios este remedio ya lo usaban los primeros pobladores de la península. Sé que estoy dormida, pero divago. ¿Cómo lo usarían la primera vez? ¿Les llamaría la atención esas pequeñas bandas de color rojo brillante en el dorso del escarabajo? ¿Cómo ajustaron para no convertir el beneficio de la cantaridina en veneno? Quizás la casa no es casa, y los coleópteros no son tales, todo es un decorado recién hecho en mi memoria. Recuerdo que leí un titular hace poco, no sé ahora de quién. Decía que hasta los sueños más disparatados están hechos de memoria. Y pienso en ella, en el miedo, en la inquietud. En qué será realmente esa casa, qué habrá detrás de esos pequeños escarabajos descansando en la ventana.

Todo está fuera de lugar al día siguiente, pero el sueño era demasiado verdadero. Quizás es en estos tiempos y espacios que surgen fuera de la consciencia y el movimiento, donde busco otra forma de escucha, otro modo de lenguaje. Puede ser. Justo ahora mientras escribo y dudo, entro un momento en Twitter y me topo con una frase de Verónica Gerber en el muro de su editorial: «Busco convertir la escritura en un espacio de escucha para compartir». Y vuelvo al sueño, a la arenilla que se desprende, a los desconchones. De qué estarán hechos los cimientos, qué los sustentarán, quién me abrió la puerta a ese lugar. Y me digo que la próxima vez quizás deba quedarme quieta y esperar a ver qué sucede, abrir la escucha, que no me afecte el derrumbe ni la sustancia que segregan otros cuerpos. Aquí la luz pregunta. Aquí la luz insiste. ¿De qué forma seguiremos aquí los unos para los otros?

13.

Me quedaría a vivir en este fragmento de la escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol: «Yo lo que quiero es aprender de las tareas más pequeñas de la vida cotidiana, dando el mismo valor a la cuchara de sopa, a las hojas verdes, al lápiz, a la luz y a los libros, incluso a la oscuridad y al polvo».⁴

14.

A veces nos envuelven ráfagas sin luz. Llegan sin aviso y nos agarran, nos hacen sentir que esta oscuridad que hoy lastima dista mucho de alcanzar un claro por el que escurrirse. Una marca invisible nos señala: es de noche, todavía. «Estoy en uno de esos días en los que nunca tuve futuro»⁵, es lo que le escribió Fernando Pessoa a Mario Sá-Carneiro un 14 de marzo de 1916. Ese velo de incertidumbre, algunos días más llevaderos, otros, como una losa de hormigón, también podría ser un algo que se prepara a fuego lento, que se hace con mucho tiempo y paciencia, una grieta que nace, por la que podemos asomarnos sin miedo y ayudarnos a pensar, a imaginar otros mañanas. No dejamos de ser las historias que nos contamos: estamos totalmente llenos de ellas, atravesados, dándonos golpecitos al paso de los días y los acontecimientos como las piedras que no dejan de rodar y que descansan y

también hacen posible el lecho de los ríos. Mi abuelo usaba sus agendas para anotar cuentas, cosas del día, recetas, injertos, fechas de árboles que se sembraban, trueques, préstamos, deudas, partos y enfermedades. Este verano, mientras rebuscaba entre sus pertenencias —es algo que hago desde que murió, una manera de llevar el duelo, de sentirme protegida, cerca de él—, encontré en una de sus páginas una cita. Decía: «Abrió los ojos la cachorra». Escrita sin reparo por ocupar el día que tocaba en el papel, con letra lenta y cuidada. No fue el único que encontré, pero este me conmovió, sentí que mi abuelo escribió ese martes, 16 de junio de 1981, como si fuera una piedra que se lanza a un río y espera las nuevas ondas que nacerán en el agua. Entre otros apuntes e instrucciones, anota las bellotas y semillas de camelia que trajo de Galicia y sembró en el sur, también hay un dibujo a modo de esquema lleno de ramas y números. En la siguiente página, la leyenda: cada número corresponde a un árbol, cada árbol que crecerá corresponde a un miembro de la familia. Ellos no tienen nombre, no aparecen en las agendas, los árboles, esparragueras, alcornoquitos y frutales sí. En otra página, hay un círculo, dentro diferentes espacios delimitados señalando las hortalizas que se sembraron. Mi abuelo dibujaba así sus almacigas. En días que él señalaba como de «descanso», escribe acerca de las yemas que intenta poner a otros árboles, de cómo van los injertos realizados, de cuándo estos brotan por primera vez. En otra carpeta recoge lo que llueve cada año y hace anotaciones sencillas: «Ha reventado Borbote el 20 de diciembre de 1996 cuando iban caídos 671 litros», «no llegó a secarse la fuente de los morteros, aunque estuvo a punto» o «este año se segaron de pie las dos vegas». Pero yo siempre regreso a la cachorra, a ese apunte que refleja un nacimiento. Es curioso, la cachorra tiene nombre. La cachorra tiene su espacio propio en sus libretas. La cachorra al fin abrió los ojos. En ninguna página hay ninguna nota de la familia humana. No aparecemos, no existimos en el papel que hoy me recibe amarillento y lleno de polvo. En la palabra escrita, nosotros, no teníamos cabida. Ese abrir de ojos no deja de ser, para mí, un parpadeo precioso al futuro que también es, y será de todos, un golpe a ese nosotros reducido siempre a un relato antropocéntrico que rebosa de órdenes y jerarquías. Abrió los ojos la cachorra. La vida en un abrir y

⁴ Traducción propia y libre.

⁵ Traducción propia y libre.

cerrar, en un temblor. Cuando se va luz, cuando llega la tristeza, imagino ese despertar, ese suave parpadeo, esa mano que abre el cuaderno y decide dejar constancia de ese nacimiento, ese día de 1981. Que no nos quiten el arrullo ni las lluvias, que prosiga la memoria, que puedan desenvolverse aquí todas las posibilidades, todos los afectos. Que podamos pensar este mundo que compartimos desde el despertar de una criatura, el canto de un pájaro, el nacimiento de un nuevo árbol, el cauce de un río que al fin se desborda, la certeza de llevar dentro ese saber de que volverá la luz, mañana.



Delaume

En primera

persona

Chloé Delaume

**Conversación con
Mauricio Electorat**

Mauricio Electorat: Chloé es una escritora francesa nacida en 1973 que practica la escritura en diversas formas y soportes desde hace más de 20 años. Obtuvo el Premio Diciembre en 2001 por una novela llamada *El grito del reloj de arena*, y el premio Médicis, uno de los más prestigiosos de Francia, por *El corazón sintético*. Tiene a su haber alrededor de 30 libros, todos planteados desde la exploración formal. Ha escrito autoficciones experimentales, monólogos teatrales, ensayos y también hibridaciones con la cultura pop: glosa de videojuegos, *fanfiction* en forma de libro en que el lector es el héroe, ficción digital interactiva y novela distópica. La ficcionalización del yo está en el centro de su trabajo, así como las problemáticas vinculadas al duelo, al suicidio y a los problemas psíquicos. Es una escritora muy activa en el medio literario feminista, editó el volumen *Sororidad* de literatura feminista y organiza eventos y lecturas que permiten hacer escuchar nuevas voces. Colabora frecuentemente con artistas y músicos en performances, es igualmente escritora de guiones,

letrista, autora de piezas de radioteatro y, a veces, cantante. Actualmente está terminando un álbum con el grupo The Penelopes y acaba de terminar otra novela titulada *Pobre loca*, una novela sobre un amor imposible, que aparecerá en Editions du Seuil en septiembre del 2023.

Chloé, buenos días. Me dan ganas de preguntarte por qué tanta agitación, pero la pregunta es más seria, ¿por qué practicas la escritura y otras creaciones en formatos, no necesariamente tan alejados, pero sí diferentes?

Chloé Delaume: Yo vengo más bien de los formalistas del grupo OuLiPo, en los cuales hay una relación muy lúdica con la forma. Y la idea es ocupar formas diferentes en prácticamente cada obra. La trama, en los libros que llamaría el ciclo familiar, las autoficciones familiares, tiene a veces formas algo más tradicionales, aunque no en todas, y el resto son intervenciones en las que intento hacer algo nuevo.

ME: ¿Qué es ese algo nuevo?

CD: Son formas que quiero intentar, excepto la novela policial, que no me interesa en absoluto. Todo el resto sí, por lo tanto trato de practicar formas distintas en cada una de mis obras. Y reactivo algunas formas que han sido un poco abandonadas, como el libro en que el lector es el héroe de los 80. Y subvierto formas, como en *El corazón sintético*, que pertenece a la literatura romántica, pero es casi paródica.

ME: No es casi paródica, es absolutamente paródica. ¿Cómo se establece en tu obra el vínculo entre la performance, algo que tiene que ver más bien con el arte dramático y visual, con la literatura?

CD: Es una cuestión histórica, porque en realidad comencé en los años 80 trabajando con poetas sonoros, por lo tanto desde un comienzo me acostumbré a que el texto salga de la página y a que se le intente dar otras dimensiones con lecturas musicales o poesía-acción, y yo estoy más del lado de la lectura musical. Cuando estoy escribiendo un libro, el proceso de escritura también está ligado a la performance. Y luego están las performances que son restitutivas.

ME: ¿A qué te refieres con restitutivas?

CD: Consisten en que una vez el libro está escrito, tomo fragmentos de ese texto para hacer otra performance. En el caso de *El corazón sintético*, al mismo tiempo hice un disco.

ME: ¿Un disco en que tú cantabas?

CD: Sí, son canciones pop que yo escribo a

partir del libro. El disco se llama *Las fabulosas desventuras de una heroína contemporánea* y son las aventuras de Adélaïde puestas en canción, además de otras canciones sobre la publicación del libro. Y apareció al mismo tiempo que la novela, lo que volveré a hacer con *Pobre loca*. En esa novela la protagonista graba un disco basado en sus penas de amor y ese es el disco que va a aparecer como complemento de la novela.

Entre las performances también estuvo el ciclo llamado *Las brujas de la república*. Ahí trabajaba con artistas contemporáneos que me pasaban una escultura o una instalación, y yo interpretaba a la Sibila, que es una bruja que está en el libro, e interactuaba con el público. Me presentaba disfrazada de bruja, con un vestido negro y el cabello ensortijado. Y al final le pedía al público que escribiera un deseo o una palabra que los aprisionaba.

ME: ¿Qué es una palabra que te aprisiona?

CD: Por ejemplo, la palabra *miedo* o las que representan la incapacidad de acción. Podría ser *patriarcado*.

ME: Hablando de patriarcado, tú intervienes mucho en la escena feminista francesa, parisina, ¿cómo se produjo eso? ¿Era una idea que tenías de siempre o llegaste a ello?

CD: Desde el comienzo. Entonces no se usaba la palabra patriarcado, sino falocracia. Es algo que tiene que ver con la trayectoria, porque el femicidio estaba en mí, en mi historia.

ME: Porque tu padre asesinó a tu madre, ¿no?

CD: Sí, y yo estaba presente, tenía diez años. Y mi primera novela, *El grito del reloj de arena*, es sobre eso. Por lo tanto, estaba bastante sensibilizada sobre el tema. Y *Las mofetas de Átropa* se trataba de prostitución.

ME: ¿Y tuviste experiencia en aquello?

CD: Sí, trabajé tres años en bares de alterne, prostituyéndome.

ME: Y escribiste sobre eso.

CD: Sí. Era una época muy diferente, en que el feminismo era prosexo en cuanto la liberación femenina.

ME: ¿Cómo era trabajar en un bar de prostitución *chic* y escribir al mismo tiempo?

CD: En esos años cambié de nombre, pero era la misma persona. Por lo tanto, obviamente mi vida me llevó desde siempre a una sensibilización sobre el lugar de las mujeres en la sociedad.

ME: ¿Y crees que el arte tiene la capacidad de modificar la sociedad?

CD: Sí, yo creo que la poesía tiene un poder modificadorio de lo real.

ME: ¿Cómo se traduce eso?

CD: Juega sobre el imaginario, y el imaginario actualmente está tan fagocitado por una visión masculina del mundo que mientras más autoras levanten una visión femenina que se apodere de lo real, más tendremos una visión del mundo que será diferente de la mirada masculina, se va a desplazar la lectura del mundo.

ME: ¿Sientes que la lucha feminista ha cambiado desde los 80 hasta hoy? ¿Y cómo?

CD: En los años 80 estaban surgiendo el interseccionalismo, la causa LGBTQ+ y sobre todo lo prosexo: mi cuerpo me pertenece, hago lo que quiera con mi cuerpo, y el poder viene de la posesión de mi cuerpo y mi sexualidad. Y no teníamos conciencia, por lo menos las que trabajábamos en ese tiempo, de la especificidad sistémica del patriarcado. Desde el *Me Too* en el 2019 hay una especie de conciencia de que el cuerpo y el mundo pertenece a los hombres que se encuentran en él, de que la depredación y la impunidad son datos recurrentes. Por lo tanto hay otra manera de ver el trabajo con el cuerpo, la prostitución, que es considerada una violación pagada. Cambió mucho desde ese punto de vista.

ME: ¿Crees que hay un cierto puritanismo que se ha apoderado de la lucha feminista?

CD: Más que puritanismo, pienso que son vigilantes. Y es verdad que es muy difícil elaborar un discurso proprostitución cuando se está consciente del patriarcado. La idea pedagógica del feminismo es hacer que los hombres refrenen su pulsión, por lo que en verdad es complicado.

ME: En este contexto, ¿qué es lo que haces políticamente por la lucha feminista? ¿Cuál es para ti el vínculo entre política y escritura, la política de la escritura y la escritura de la política?

CD: Mi ángulo es la sororidad, porque es necesario tener herramientas de acción, y pienso que la alianza entre mujeres en cualquier situación es una herramienta eficaz. Por ejemplo, en mi ensayo *Mis muy queridas hermanas* había toda una historia de la sororidad e incluía una pequeña astucia: cuando se está con un interlocutor que profiere frases sexistas, pienso que una puede contrarrestar eso mediante el humor, por lo que yo preconizaba que empleáramos la expresión *badaboum*, como una especie de conjuro. Eso desestabiliza a la persona que acaba de usar una frase sexista. También se puede gritar: ¡Estamos en 2022!

ME: ¿Tuviste éxito con esa técnica?

CD: Sí, la confrontación frontal no funciona bien. Yo preconizo el humor, con el que el hombre se espanta.

ME: ¿Eso tiene un sentido pedagógico?

CD: Sí, la persona se da cuenta de que hay algo que no funciona al ver que hay un colectivo de mujeres que se está riendo. El humor es algo que se utiliza muy poco en la militancia, pero que me parece una llave bastante eficaz.

ME: ¿Cómo se traduce esta visión política del mundo en las diversas escrituras que practicas?

CD: Desde el punto de vista de la escritura, organizo un evento mensual en un café feminista, en que invito siete u ocho autoras, no todas las cuales vienen del feminismo frontal, algunas trabajan una poesía íntima bastante femenina. Al mismo tiempo estoy pronunciando un tremendo cliché sobre que la mujer está en lo femenino y el hombre es un genio alcohólico. Pero son textos de mujeres publicados y no publicados, y hay gente joven que sigo.

ME: ¿Apoyas la publicación y la difusión de esas autoras?

CD: Sí, espero que de ahí salgan libros.

ME: Y en otras escrituras, ya que esa diversidad de formato es tu singularidad, ¿cómo se traduce tu visión feminista en la escritura más allá del ensayo?

CD: El problema de la percepción es central en mi obra: hay una cuestión en torno a lo indecible real, como ocurre en el caso del femicidio en mi historia, y lo que es transmisible es la sensación que yo tuve. Por lo tanto, esto se expresa en áreas como la sintaxis, en el caso de *El grito del reloj de arena*, que quiere ser la de la niña que asiste a la escena del femicidio y al mismo tiempo es golpeada por el padre. La sintaxis es aliterada, quebrada, dura. La lengua puede ser el espejo de la percepción o del sentimiento.

ME: Eso es poesía pura.

CD: Sí. Y es otra manera de transmitir lo que sentí.

ME: Lo que me llama la atención es que, tanto en la performance como en la escritura, lo que pones por delante es la forma. Parece haber una matriz poética en todo tu quehacer creativo.

CD: Creo que la palabra clave es experimentación. Me da lo mismo el resultado, lo importante es que cada libro, cada texto, sea un laboratorio. En lo posible, el laboratorio de una forma que no he experimentado todavía.



Gómez Bárcena

A propósito del montaje.

Presentación de Alfredo Sepúlveda.

Sepan ustedes disculpar, como dicen mis amigos argentinos, que comience contando una historia que no está directamente relacionada con nuestro invitado de hoy. Es una anécdota personal que viene de la profundidad de los años 90, de los inicios de la restitución democrática en Chile, pero espero que al final de este relato se entienda que esta historia sí está conectada con Juan Gómez Bárcena, con su obra y con el tema que nos convoca hoy.

La anécdota es la siguiente: en 1991, un jovencísimo estudiante de periodismo, de 21 años, que estudiaba en la Universidad de Chile, llegó a trabajar a TVN. En ese tiempo estas cosas se

podían hacer, no por los especiales dotes de este estudiante de periodismo ni por su inteligencia, sino porque era uno de los pocos que estaba dispuesto a tomar el peor turno que tenía el departamento de prensa de dicho canal en ese año: el turno de las noticias de la mañana, en el cómodo horario de las 5:00 am a la 9:00 am, hora en que el estudiante se retiraba y podía volver a su rutina, pero esa rutina era básicamente ir a dormir, porque con ese turno, simplemente, no se podía vivir.

Ese estudiante era yo.

En esos días, en esos años, conocí a un croata de una estatura superior a dos metros, con pinta entre Zlatan Ibrahimović

—que sé que es bosnio, pero no tengo otra referencia, está cerca al menos— y Bruce Dickinson, es decir, metal y fútbol unidos, que eran mis pasiones de entonces. Este croata trabajaba en TVN, en el departamento de prensa como yo, y lo hacía en las ya fenecidas “islas de edición”. Zoltan Felso era un editor de video, ese era su cargo, es decir, la persona que tomaba las entonces cintas magnéticas con que llegaban de la calle los camarógrafos del noticiero, y en estas islas de edición contaba con una máquina de edición, una editora y una pantalla donde se podían ver las cosas y donde él hacía la magia de transformar las imágenes crudas, que llevaban los camarógrafos, en los hechos audiovisuales noticiosos que los chilenos estaban acostumbrados entonces.

Mi trabajo era bastante simple: consistía en armar las noticias internacionales de los noticieros de las 7:00 am y de dos reportes más, breves, que venían a las 9:00 am y 10:00 am. En total, yo debía dejar armadas cuatro o cinco notas, de aproximadamente tres minutos cada una, entre las 5:00 am y las 6:55 am, y dos más para las emisiones que venían después. Zoltan me ayudaba a hacer eso, o mejor dicho yo escribía, elegía los segmentos audiovisuales y él hacía el resto.

—Toma, Zoltan —le decía yo y le pasaba un cargamento de viejas cintas U-matic y unas hojas de papel mimeografiadas, escritas por supuesto en máquinas de escribir.

—Entretención, Zoltancito —le decía yo. La tarea mía,

puedo reconocerlo porque el delito ya proscribió, era en gran parte piratear la CNN. Esa era la proveniencia de la mayoría de los segmentos de video que empleábamos, y dudo que TVN haya hecho un tipo de pago por aquello. Desde luego que había otros servicios internacionales pagados, pero todos ellos eran del día anterior. Por eso yo era el “chico CNN”, porque sólo a través de este crimen podíamos salir con imágenes frescas de lo que ocurría en el mundo. Zoltan me ayudaba felizmente a hacer aquello. Trabajaba él en una especie de mini cubículo, cerrado completamente, una suerte de baño sin baño. Había una hilera de estos, deben haber sido unos seis o siete, y deben haber medido dos metros de largo por uno de ancho. Ahí se disponía el editor de video y su máquina. Zoltan trabajaba toda la noche. Llegaba mucho antes que yo, porque no sólo hacía las noticias internacionales, sino todos los segmentos del noticiero de la mañana. Zoltan era muy particular. Con su pinta de guardia de discoteca moscovita, era un digno representante de la cultura popular chilena, un académico de la lengua del lenguaje coloquial chileno, con un postdoctorado en coa, el idioma que se habla en las cárceles (en Argentina se le conoce o conocía como lunfardo; hoy yo creo que ya salió de las prisiones y se extendió en el cuerpo social chileno bajo otro nombre: el flaité).

—Zoltan, tenemos que hacer esta nota rápido.

—Yo tendré que hacerla po, buche culiao, mientras vos te

rascai las hueas. Siéntate acá, al menos (traduzco para Juan: “Yo tendré que hacerlas, cabrón gilipollas, mientras tú te rascas las bolas”).

Esta es, ciertamente, una traducción muy aproximada. No tengo conocimientos profundos en el lunfardo español ni tampoco demasiados del coa chileno. Tengo que confesar que a través de Zoltan conocí la palabra buche, que entiendo hoy está en desuso y que él nunca me quiso revelar realmente su significado, porque no podía creer que yo no la conociera. Entiendo que es “estómago”, pero él le daba el sentido de una interjección, un vocativo, un reemplazo del ubicuo “huevón” chileno.

Nunca más se lo volví a escuchar a nadie, en todo caso.

Debo confesar que nos hicimos muy amigos y que lo quise mucho. Hasta el día de hoy lo guardo en mi memoria con un cariño muy especial porque fue realmente un maestro, de estos que se encuentran en la calle, de estos inesperados que te dicen las cosas tal como son. Zoltan era un hombre que no soportaba la autoridad, un punketa. Entonces, me imagino, debe haber tenido unos cuarenta años, tal vez un poco más, tal vez un poco menos. Había escogido trabajar de noche ya que no sólo le pagaban un poco mejor, sino que no estaban los jefes bucheros. De alguna manera, lo único parecido a un repartidor de instrucciones que tenía cerca era yo, un flacuchento casi estudiante en práctica.

En realidad, Zoltan era el amo y señor de Televisión Nacional de Chile entre las 12:00 pm y las 5:00 am. Entrar en la isla de edición de Zoltan era toda una

aventura. Zoltan era fanático de los fiambres. Sus necesidades de alimentación las resolvía a eso de las 4:00 am, que era su hora de almuerzo. El menú consistía en una selección maravillosa de fiambres: mortadelas salpimentadas, salames, salamines, olorosos quesos de campo, pichangas y todo tipo de verduras en salmuera y condimentos en base a ajo. Tengo que decir una cosa: dado su consumo de ajo, estoy seguro que Zoltan no era un vampiro. Entrar, por lo tanto, en la isla de Zoltan a las cinco o seis de la mañana, era entrar a un mundo paralelo, en el que el aroma de los fiambres —y con todo respeto, Zoltan, si llegas a escuchar esto—, el inevitable efluvio corporal detonado por la calefacción de invierno y el encierro, todo esto constituía una barrera de entrada muy alta. Esto, supongo, era una estrategia suya también.

Como sus capacidades técnicas en la edición eran muy buenas, y aquello lo hacía ser un técnico muy solicitado, así mantenía a raya la carga de trabajo. Pocos periodistas querían entrar a esa isla, pero yo me había hecho amigo de él, me había acogido, aconsejado y protegido. Me encontraba un buen periodista. Hicimos buenas migas y aprendí de él lo único que sé de montaje cinematográfico que es lo que nos convoca hoy día.

—Mira, buche, cuando vos escribís perro, yo pongo un perro. Cuando vos escribís casa, yo pongo una casa. Eso es todo lo que tenís que saber.

Esto era el famoso y sofisticado principio de montaje

cinematográfico que se aplicaba en los noticieros chilenos de entonces. La fórmula perro-perro/casa-casa, que gobernó la televisión chilena por muchos años.

Este recuerdo de Zoltan Fello surgió a partir de una muy breve conversación que sostuve ayer con Juan, sobre la relación entre la memoria histórica —que es algo que conozco— y las técnicas de montaje cinematográfico —y lo que les acabo de narrar es todo lo que sé— aplicado a la literatura. Pienso que en todo este relato y en cualquiera, lo que hice es montar cinematográficamente a mi querido y antiguo amigo. Nunca, en realidad, lo conocí en profundidad, y probablemente sus aventuras de faldas que narraba entre edición y edición eran ampliamente exageradas. Sólo tengo estos trozos de su vida que selecciono y pongo uno tras otro. Él se constituye, de alguna manera, en mi memoria de la misma forma en que él construía notas audiovisuales de prensa, es decir, hay una selección tal vez de los mejores o peores momentos para establecer a este Zoltan, este personaje.

Tal vez lo que he hecho recién no tiene nada que ver con la realidad. Afortunadamente, esta es una cátedra amparada en una escuela de literatura y eso es lo que en el fondo se busca: que no importa que no sea realidad, como en la escuela de periodismo. En lo que conozco de la obra de Juan, veo que hay cosas en común: un cierto cariño por la historia y la memoria, una cierta idea de que la historia grande de los

países pasa o se involucra en las pequeñas cosas. Sin la restitución democrática de 1990, sin don Patricio Alwyn, sin los “30 años”, TVN no hubiera tenido a Zoltan ni a mí en esa isla de edición. En mi caso particular, porque yo fui llevado por pituto: mi tío Dennis Jones, que en paz descansa, era editor en el departamento de prensa de TVN. Él me llevó, a él los militares lo habían sacado del periodismo en los años 70 y la restitución de 1990 lo había devuelto a su oficio en TVN, entonces la gran historia también pasa por esta pequeña historia. A veces la historia grande de los países pareciera ser, en general, un texto muerto, uno descuartizado por el sistema escolar. Tengo una hija que acaba de dar la Prueba de Acceso a la educación superior y me contó que la prueba de historia fue una prueba rarísima, donde no se preguntaba nombre alguno. El simple hecho de contar la historia como si fuera alrededor de una fogata creo que no es algo popular hoy. La historia larga, como lo prueba la obra de Juan, entra en la historia corta, en la de las vidas cotidianas, en la de los pueblos enanos.

Y con esto termino: la memoria, el ejercicio de la memoria. Creo que siempre es parecido a un montaje cinematográfico. Somos selectivos para los recuerdos y los desplegamos de una manera que nos haga sentido. En mi caso va a ser siempre perro-perro/casa-casa.

Literatura y montaje cinematográfico

**Juan Gómez
Bárcena**

Es para mí un placer estar aquí en la Cátedra Bolaño para compartir con ustedes algunas de mis dudas e intuiciones en torno al proceso creativo. Porque con su permiso eso es precisamente lo que haré a lo largo de mi conferencia: no tanto realizar una síntesis de lo que sé con certeza como plantearme en voz alta algunas de las muchas cosas que todavía no sé o no sé del todo y sigo aprendiendo a través de la escritura. Esas intuiciones giran en torno a la relación entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje literario, o más exactamente, lo que me propongo es descubrir cuáles de los hallazgos del cine son aprovechables para nosotros los creadores literarios y en qué medida.

Para repensar los límites entre ambos lenguajes lo primero que podemos hacer es repasar la historia de su mutuo enriquecimiento. Y esta historia no comienza con el origen del cine, sino muchos siglos atrás. Porque cuando en 1895 los hermanos Lumière llenan una pequeña sala de París para realizar la primera exhibición pública del cinematógrafo, no están en realidad inventando el lenguaje audiovisual; sólo acaban de dar con una herramienta privilegiada para desarrollar un lenguaje preexistente. Es posible encontrar trazas de ese lenguaje, por ejemplo, en textos literarios tan antiguos como la *Eneida*. Así, en el poema de Virgilio podemos rastrear,

de la mano del crítico Paul Leglise, recursos como primeros planos de los rostros para reflejar sus emociones, congelación del tiempo narrativo durante los duelos, zoom in en el escudo de Eneas, planos panorámicos de Troya o de la batalla campal, etcétera. Otros autores, como Cervantes o Shakespeare, han sido igualmente considerados cineastas por anticipación: es decir, autores en cuyas obras ya parece operar cierta conciencia pre-cinematográfica. No resulta quizá pertinente en esta ocasión extendernos en estas anticipaciones: pero sí es importante tomar nota de ellas para entender que la literatura no puede desligarse del lenguaje audiovisual. Aprender del cine, por lo tanto, no es el resultado de una moda o de un capricho imitativo; no se trata tampoco, como señalan algunos críticos, de que el cine se haya convertido en nuestra época en una disciplina rey, que la literatura buscaría dócilmente reproducir. Paradójicamente, es un camino que nos devuelve a la esencia de nuestra disciplina.

Pero las razones de esta obsesión mía por el cine no sólo hay que buscarlas fuera; también tienen su origen en mi propia biografía. Porque aunque ahora, al mirar atrás, sea fácil considerar que siempre quise ser escritor, lo cierto es que hubo una época en mi adolescencia en que me debatí entre mi pasión por los libros y mi pasión por las películas. Estoy aquí hablando con ustedes porque obviamente acabó triunfando la primera, pero supongo que escojo hablarles de cine porque en cierto modo esta disyuntiva no ha llegado a resolverse del todo nunca. Así, a lo largo de los años he aprendido que mi camino como creador no estaba en el uso de la imagen sino de la palabra, pero también he aprendido que a pesar de sus diferencias, palabra e imagen pueden colaborar juntas y aprender la una de la otra. Cuando me preguntan por mis maestros, rápidamente me vienen a la cabeza nombres como Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Roberto Bolaño o Svetlana Aleksíevich, pero también directores como Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick o David Lynch, en cuyas películas nunca he dejado de buscar codiciosamente pequeños tesoros que trasladar a mi propia disciplina. Esas influencias pueden detectarse en mis cinco obras publicadas, pero muy especialmente en mi última novela, *Lo demás es aire*, que me ha permitido embarcarme en esta búsqueda que hoy quiero compartir con ustedes.

Con su permiso, voy a exponer brevemente el planteamiento de mi novela, y comprenderán por qué razones supe muy pronto que el cine y no la literatura contenía la llave que necesitaba. *Lo demás es aire* está ambientada en el pueblo de mis antepasados, una pequeña aldea de apenas un centenar de habitantes en la costa norte de España. Ese pueblo, que muchos de los habitantes de la provincia ni siquiera conocen, se llama Toñanes. Durante toda mi vida he investigado la historia de este pequeño lugar, rastreando documentos que se remontan, en algunos casos, al siglo XII. Libros parroquiales, testamentos, títulos de compraventa, antiguas fotografías, noticias de hemeroteca, censos, padrones municipales: toda la información contenida en los archivos fue pasando por mis manos, en mi objetivo de comprender plenamente su evolución histórica. Mis motivos fueron al principio, o al menos así me lo parecieron, extraliterarios. Por aquel entonces no me proponía escribir una novela, sino como mucho publicar algunos artículos de investigación. También pesaban, por supuesto, razones sentimentales. Tal vez ustedes tienen también un pueblo, es decir, un pequeño lugar del mundo en el que se recluyen cuando quieren estar solos, y que de algún modo sienten próximos a su más íntima biografía. Si es el caso, tal vez paseando por sus calles —aunque Toñanes no tiene calles, sino más bien caminos de grava y de tierra— han experimentado esa asombrosa sensación que a mí me ha sacudido tantas veces: la sensación de que estaban recorriendo un lugar que estaba enclavado en otro tiempo. Las ciudades cambian deprisa; dentro de diez o veinte años, muchos de los comercios o de los vecinos que habitan un barrio pueden haberse mudado o simplemente haber desaparecido. Hay algo en los grandes núcleos urbanos que huele a eterno presente: por más que los ancianos nos repitan aquello de «antes todo esto era campo», resulta casi inconcebible creer que el asfalto que pisamos haya tenido un pasado. En un pueblo como Toñanes, sin embargo, la impresión es muy distinta. Uno puede toparse con una casona del siglo XVII que se conserva casi sin modificaciones. Nos apoyamos en una tapia y nos preguntamos quién o quiénes la construyeron. Tal o cual familia, pongamos los Gómez, odian a otra, pongamos los Tagle, aunque no sean capaces de recordar por qué: las razones, nos dicen, se remontan a la noche de

los tiempos. La portilla de acceso a una finca es hoy, por ejemplo, el somier herrumbroso de una cama, que conoció tiempos mejores, y a lo mejor encontramos un roble bicentenario en cuyo tronco alguien trazó con su navaja un signo que ya no puede ser descifrado. Y entonces es inevitable —al menos a mí me resulta inevitable— tratar de reconstruir el puzzle, el misterio: elaborar un cuadro en el que todos estos pasados de alguna forma se conjuguen para abarcar su historia de un solo vistazo.

Hay un pasaje bellissimo de *El malestar de la cultura* de Sigmund Freud en el que se propone un ejercicio semejante. Freud no estaba paseando por una aldea, sino por las calles de Roma, pero encontró precisamente en la Ciudad Eterna una imagen imperecedera para explicar al lector a qué se parecería la psique humana si no fuera un contenido mental sino un espacio. La cita es un poco extensa, así que confío en no agotar vuestra paciencia al reproducirla completa:

Supongamos ahora, a manera de fantasía, que Roma no fuese un lugar de habitación humana, sino un ente psíquico con un pasado no menos rico y prolongado, en el cual no hubiere desaparecido nada de lo que alguna vez existió y donde junto a la última fase evolutiva subsistieran todas las anteriores. Aplicado a Roma, esto significaría que en el Palatino habrían de levantarse aún, en todo su porte primitivo, los palacios imperiales y el Septizonium de Septimio Severo; que las almenas del Castel Sant'Angelo todavía estuvieran coronadas por las bellas estatuas que las adornaron antes del sitio por los godos, etc. Pero aún más: en el lugar que ocupa el Palazzo Caffarelli veríamos de nuevo, sin tener que demoler este edificio, el templo de Júpiter Capitolino, y no sólo en su forma más reciente, como lo contemplaron los romanos de la época cesárea, sino también en la primitiva, etrusca, ornada con antefijos de terracota. En el emplazamiento actual del Coliseo podríamos admirar, además, la desaparecida Domus aurea de Nerón; en la Piazza della Rotonda no encontraríamos tan sólo el actual Panteón como Adriano nos lo ha legado, sino también, en el mismo solar, la construcción original de M. Agrippa, y, además, en este terreno, la iglesia María sopra Minerva, sin contar el antiguo templo sobre el cual fue edificada. Y bastaría que el observador cambiara la dirección

de su mirada o su punto de observación para hacer surgir una u otra de estas visiones.

Evidentemente, no tiene objeto alguno seguir el hilo de esta fantasía, pues nos lleva a lo inconcebible y aun a lo absurdo. Si pretendemos representar espacialmente la sucesión histórica, sólo podremos hacerlo mediante la yuxtaposición en el espacio, pues éste no acepta dos contenidos distintos. Nuestro intento parece ser un juego vano; su única justificación es la de mostrarnos cuán lejos estamos de poder captar las características de la vida psíquica mediante la representación descriptiva.

Hasta aquí la cita de Freud, que ha parecido alejarnos por un momento del tema que nos ocupaba, pero que sirve para explicar el germen de mi novela. Porque en algún momento descubrí que toda esa documentación que había ido atesorando, esos documentos que me permitían sondear en la historia de cada familia y cada casa, eran precisamente eso: una novela. Pero mi objetivo no era escribir una de esas sagas históricas, en las que seguimos la genealogía de una familia y de un pueblo. Tal y como primero se propuso Freud, mi ambición no era retratar la historia de Toñanes de manera sucesiva, sino presentar a los ojos del lector simultáneamente todos los tiempos contenidos en un mismo espacio. Contar todas las vicisitudes de Toñanes desde la prehistoria hasta el tiempo presente habría ofrecido al lector una visión histórica al uso, pero no me habría permitido alcanzar mi objetivo, que no era otro que mostrar de manera instantánea los paralelismos y discrepancias de una pequeña sociedad a lo largo del tiempo. Lo que quería es que un peregrino del siglo XVII, huyendo de la peste, se llevara a la boca un pañuelo rociado con perfume y simultáneamente un anciano de Toñanes en 2020 se ajustara una mascarilla quirúrgica; que un campesino de 1872 perdiera en el campo una moneda que en el mismo párrafo encuentra un turista de 2016. Que una mujer festejara en 1984 el nacimiento de su hijo al mismo tiempo que una pareja de 1626 enterraba al suyo.

Muy pronto comprendí que los objetivos que me había marcado con *Lo demás es aire* parecían más accesibles desde la imagen que desde la palabra. El cine disfruta de una sorprendente capacidad de síntesis: un único plano, percibido por el ojo humano en menos de un segundo,

puede condensar una enorme cantidad de información, que la literatura sólo podrá transmitir con una buena porción de tiempo y enorme esfuerzo. Situar al lector bruscamente, pongamos por caso, en 1936 durante la guerra civil española, para más tarde saltar al origen de Toñanes en el siglo III, exige la laboriosa creación de dos atmósferas complejas a lo largo de varios párrafos o incluso páginas; son muchas palabras fatigosamente eslabonadas, muchas frases que el lector ha de recolectar hasta ser capaz de «ver» aquello que el autor quiere que vea. Para cuando el lector ha comprendido que acabamos de retroceder mil setecientos años, el chiste del gorro de miliciano que se contrapone al penacho de centurión romano ha dejado de tener gracia.

¿Por qué no pensé entonces en convertir *Lo demás es aire* en un guión cinematográfico? Porque, por otro lado, la novela planteaba desafíos que parecían igualmente inaccesibles desde el lenguaje audiovisual. Quería dar a mis personajes la oportunidad no sólo de actuar y de hablar, sino también de pensar: dejar que el lector siguiera el monólogo de los pensamientos de muchos hombres y mujeres en distintas épocas, algo que el cine -salvando el artificioso procedimiento de la voz en off- no podía proporcionarme. Por no hablar de la magnitud de la novela, que proponía dar cita a no menos de treinta personajes principales y casi dos centenares de secundarios, a lo largo de varios siglos de historia.

Como después de todo soy un escritor y no un cineasta, o al menos eso es lo que decidí cuando era un adolescente, decidí buscar las herramientas adecuadas para pese a todo escribir la novela. El reto era crear una obra con recursos mestizos, que conjugara la capacidad de sugerencia de la palabra con el dinamismo y la fluidez de las imágenes; o, en otras palabras, encontrar el modo de hacer el lenguaje literario lo más sintético e instantáneo posible. Como es natural, este desafío me llevó a profundizar en el estudio del lenguaje cinematográfico, dando como resultado un libro que no sé si fue del todo logrado -eso sólo pueden decirlo los lectores- pero que me llenó de entusiasmo por lo que tenía de novedoso y excitante para mi carrera. Tras muchas tentativas fracasadas, dos serían los procedimientos de los que me valdría para lograr mi objetivo: uno consistió en una innovación de carácter formal y otro en una aplicación rigurosa de las técnicas del montaje cinematográfico.

La innovación formal a la que me refiero fue en realidad una solución simple, aunque tardé algún tiempo en dar con ella. Felizmente, encontré la respuesta que necesitaba precisamente en los archivos que constituían el germen de mi novela, y en concreto en los libros parroquiales de Toñanes. Éstos, aunque eran muy voluminosos, no constaban de ningún índice: para complicar las cosas, sus páginas muchas veces estaban desgarradas o borrosas, y en ocasiones habían sido encuadernadas sin un orden aparente. Los sucesivos párrocos del pueblo acabaron optando por garabatear en los márgenes de cada partida de bautismo o de defunción la fecha del año en curso. Así, podían encontrar con cierta comodidad el documento que necesitaba, facilitando su labor —y de paso facilitando también la labor de los investigadores—. De pronto, comprendí las posibilidades de aplicación de este recurso. ¿Y si convertía mi propia novela en una suerte de gran libro parroquial, en el que cada transición temporal viniera señalizada con una fecha en el margen? La fecha no sólo es útil para auxiliar al lector, que puede anticipar cada cambio de época simplemente mirando el margen, sino que también facilita el trabajo del autor. Con la inclusión de la fecha —pongamos por ejemplo 1750— ya no era necesario dedicar uno o dos párrafos para construir la atmósfera de época, haciendo pulular por la escena carrozas, o mujeres con peluca, o un caballero abriendo su cajita de rapé. Una pequeña anotación al margen bastaba para sugerir, de forma casi instantánea, un contexto diferente, en el que el lector podía sumergirse casi tan rápido como un espectador cinematográfico. Se trata de un procedimiento parecido a las fechas sobreimpresas que en ocasiones aparecen en ciertas películas —«algún lugar de Judea, año 33 después de Cristo»— con la ventaja de que no resultaba del todo artificiosa, puesto que en algún momento de la novela el lector descubriría que ésta era precisamente la técnica de la que se valían los sacerdotes en sus archivos. *Lo demás es aire* se convertía así en ese gran libro parroquial al que me refería, que contenía dentro de sí los libros parroquiales verdaderos.

Pero esta técnica por supuesto no solventaba todos los problemas. Mis investigaciones se concentraron en el análisis de las técnicas del montaje cinematográfico, y muy especialmente en las películas y los textos de Sergei Eisenstein. Si me remonté tan atrás es seguramente porque

Eisenstein es quien mejor ha reflexionado sobre la materia, y también porque el cine mudo es más radical que el sonoro en su uso del montaje. Del mismo modo que una persona invidente se ve obligada a afinar hasta lo inconcebible los restantes sentidos, el cine mudo se vio obligado a un uso complejo del montaje para transmitir toda una serie de contenidos que para el cine contemporáneo pueden reposar en los diálogos. En su análisis, Eisenstein se basó en los ideogramas japoneses, que al parecer logran transmitir contenidos complejos mediante la combinación de signos con significado independiente. Así, el ideograma del perro agregado al ideograma de la boca compone el significado ladrido; un cuchillo y un corazón conjuran el significado abstracto del dolor; una boca más un pájaro se resuelven en la palabra cantar. Eisenstein ensamblaba sus planos en binomios semejantes, dando lugar a significados progresivamente complejos que el cine actual sólo puede alcanzar a través de la palabra. La confianza en su método fue tal que Eisenstein llegó a creer en la capacidad de su cine para llevar a la pantalla *El capital* de Karl Marx sin merma de complejidad. Sin llegar tan lejos, comprendí que a través del montaje de escenas y de frases podía lograr resultados sino semejantes, al menos sí moderadamente aceptables.

Concebí cada capítulo como una escena, y cada frase como un plano. Los capítulos estaban ambientados en épocas diversas, convenientemente señalizadas con las fechas al margen, y establecí la regla de que debían estar ensamblados a través de recursos de montaje. A veces, el eslabón era un motivo que se repetía —por ejemplo, un capítulo puede terminar con una puerta que se cierra en 1754, y el siguiente con una puerta que se abre en 1918—. Otras veces, la ligazón era un elemento que se amplificaba progresivamente —comienza a lloviznar en un capítulo, llueve torrencialmente en el siguiente, escampa en el tercero—. Una mujer prehistórica enciende trabajosamente un fuego en 18.500 a.C. que se transforma en un cigarrillo gozosamente fumado en 1904, en una barbacoa en 2017, en un incendio —el incendio provocado de la iglesia de Toñanes en 1936— que al fin se apaga. Otras veces, un capítulo actúa como un cambio de ritmo o un contrapunto de lo que hemos visto en el capítulo anterior; tras la violencia cruelmente desatada en el asesinato de un viandante en 1888, unos inocentes pájaros que cantan en

2010. Toda la novela estaba, al mismo tiempo, orquestada a lo largo de un mismo día simbólico; es de día durante gran parte de la novela para que, ya en los episodios finales, anochezca; tras un puñado de capítulos que transcurren en la oscuridad total, amanece de nuevo en las últimas páginas, insinuando cierto sentido cíclico. Hay muchos niños en los primeros capítulos; muchos ancianos que piensan en la muerte en los últimos. Eisenstein creía también en las enseñanzas del condicionamiento clásico: el mejor modo de que sintamos repugnancia por los oficiales zaristas en *El acorazado Potemkin* era, por ejemplo, alternar sus rostros con primeros planos de la carne agusanada que servían como almuerzo a los tripulantes del Potemkin. Imitando su método, me serví del montaje de capítulos como un modo sutil de transmitir mi ideología; de insuflar el odio del lector por ciertos personajes y apelar a su piedad con otros.

Los capítulos, entendidos independientemente, también estaban elaborados con imágenes extraídas de diferentes épocas, que multiplican fractalmente este efecto. Algunos episodios —mis favoritos— viajaban vertiginosamente de una época a otra en cada frase, poblando los márgenes del texto de dos, a veces tres fechas distintas por línea. Escribí, por ejemplo, un capítulo dedicado a cada uno de los cinco sentidos; cientos de toñanejos que huelen cosas diversas, que miran diferentes realidades, que palpan distintas texturas. Un capítulo está dedicado a la infinita profusión de gestos humanos; una mujer se arrodilla en 1690 para rezar a Dios; otra mujer se arrodilla en 1879 para dar placer a su marido; Liuco se arrodilla en 1957 para recibir el castigo de la maestra y un turista argentino se arrodilla en 2009 para pedir la mano de su esposa en los acantilados de Toñanes. Otro pasaje está dedicado al sexo, y en lugar de presentar al lector una única relación sexual, compuse un singular Frankenstein de diferentes parejas —una violación en el siglo XVIII; una primera noche matrimonial en el siglo XIX; un torpe encuentro entre adolescentes en los baños de un bar en el siglo XX—; todos juntos narraban, de alguna forma, una única relación sexual desde sus preliminares hasta su resolución en el orgasmo. También quise rendir homenaje a las célebres metáforas visuales de Eisenstein: pienso por ejemplo en la huelga que los zaristas sofocan violentamente en los minutos finales de su

película *La huelga*, que inteligentemente alternó con el sacrificio de vacas en un matadero. En *Lo demás es aire*, un cerdo es sacrificado en la matanza en 1904, y simultáneamente asistimos a distintos episodios de violencia que se desencadenan en el mismo lugar a través de los siglos.

Tal vez mi mayor desafío fue narrar la historia de Luis y Teresa. Luis y Teresa se conocen en 1946, bailando en la romería de San Tirso; por desgracia, antes de que puedan decirse sus nombres, un accidente imprevisto los separa. A lo largo de los días siguientes, ambos acuden a Toñanes en busca del otro, pero por desgracia ninguno de ellos vive en la aldea y nadie sabe darles noticias de su identidad o su paradero. A lo largo de 1946, se persiguen incansablemente a lo largo de todas las romerías de la región, pero nunca logran encontrarse: cuando él acude a la fiesta de San Pedro en Cóbreces, ella no está; cuando ella asiste a la procesión de San Bartolomé en Oreña, él acaba de marcharse. Finalmente, justamente un año después, ambos vuelven a encontrarse en la fiesta de San Tirso de Toñanes. Y lo que hacen es volver a bailar: reanudar el pasodoble exactamente donde lo habían dejado. El reto era conseguir transmitirle al lector que ese baile ya no terminará nunca; que desde 1947 hasta la muerte de él en 2011, volverán a reunirse en San Tirso año tras año, al principio como novios y luego como marido y mujer; tendrán hijos, se jubilarán, se harán viejos pero nunca acabarán de bailar. Con su permiso, me gustaría leer el breve fragmento final, con la esperanza de que puedan experimentar con los personajes ese viaje temporal, con la música como único elemento de montaje:

Dos cuerpos que se mueven. Un pasodoble. La mano de él en la cintura de ella. La cabeza de ella contra el pecho de él. Aún no hay nombres. Él es todavía él y ella todavía ella y así seguirá siendo durante los cuatro minutos siguientes: mientras dure el pasodoble. Cuando la música cese todo irá de pronto muy deprisa. Yo me llamo Luis, tendrá que decir Luis. Yo soy Teresa, dirá Teresa. Habrá que decidir si se dan la mano o no se la dan, si bailan otra canción o no la bailan. Qué viene después del pasodoble. No lo saben todavía y por eso no quieren que la canción acabe.

Lo mejor, por ahora, es no pensar. Los ojos cerrados, como si soñaran. Porque bailar,

- piensan ambos al unísono, se parece un poco a olvidar; bailar en algo recuerda a soñar. Olvidar al hijo del notario que nos lleva a comer churros con chocolate y también las oposiciones a la Abogacía del Estado. Soñar que esta misma canción puede durar toda la noche. No es posible, claro, pero por un momento parece que sí, porque la orquesta ha enlazado los últimos compases del pasodoble con los primeros del siguiente. Ambos juegan a no darse cuenta y siguen bailando como si la canción nunca hubiera terminado: la cabeza de ella todavía en el pecho de él; la mano de él estrechando tal vez un poco más fuerte la cintura de ella. El segundo pasodoble se convierte en una especie de rumba y ellos bailando todavía; la rumba que deriva en una copla y la copla que se convierte de nuevo en un pasodoble. Siguen bailando, ella con un vestido a veces negro y a veces rojo y a veces de flores, pero siempre con el mismo abrigo; él con distintas corbatas y distintas chaquetas pero siempre el mismo pelo peinado. Un foxtrot y él que se pierde un poco y ella que tiene que guiarlo, entre risas. Tonto, es muy fácil: un pasito para un lado y dos para el otro. ¿Entiendes? Uno para un lado, dos para el otro. Llega el chachachá, y aquí son ambos los que se pierden, y ambos, también, los que se ríen: pero de ningún modo dejan de bailar. Richard Anthony dándoles permiso para marcharse y ellos que no se marchan; Concha Velasco desgañitándose en el escenario y ellos que no se quieren enterar; los Beatles en un submarino amarillo y Karina abriendo el baúl de los recuerdos y Eva María buscando el sol en la playa y ellos que siguen girando lentamente, indiferentes a todo y a todos; a veces bajo las estrellas y a veces bajo la lluvia, protegidos por un inmenso paraguas negro. Luis que en algún momento ha perdido su sombrero y hasta su pelo y lleva sobre la calva una boina. Teresa que de pronto tiene gafas en la cara y canas en el pelo y un collar de perlas en el cuello: todo eso sin dejar de bailar. Nacha Pop cantando a la chica de ayer y Teresa que susurra no vayas tan rápido, Luisín, que no te sigo el ritmo. Alaska bailando, se pasa el día bailando, tiene los huesos desencajados, y el paraguas de Luis que se transforma en una cachava: por si las moscas.
- 1950
1952/1954
1957
1959
1961
1964
1965
1968
1970
1973
1977
1980
1982
1989/1992
1993/1998
- 2002
2010
2011
2012
- 1948
- sujetar a Teresa, porque de un traspie casi se cae al suelo. Aserejé-ja-dejé de jebe tu de jebere sebiunuova y Luis que le susurra al oído: Oye, Teresuca, ¿pero tú esta música la entiendes? Yo qué voy a entender, contesta Teresa riendo y a voz en grito, porque se están quedando sordos. Bailan, sin embargo; cada vez más despacio, pero bailan; cada vez más ausentes, cada vez más remotos; cada vez más torcidos y extranjeros al mundo pero siguen bailando, tsamina mina eh eh waka waka eh eh, un hombre y una mujer y dos cachavas girando y girando hasta que la canción, al fin, termina.
- Una lluvia de aplausos y Teresa que de pronto se encuentra sola en medio de la campa de baile, sin Luis y con cachava, abandonada tan repentinamente que tiene que sujetarse a la tapia para no caer. Una mujer corre a sujetarle el brazo.
- ¡Mamá! ¿Estás bien?
-Sí -contesta.
-¿Quieres que nos quedemos un poquito más o nos vamos a casa?
Teresa, muy quieta, mirando el trocito de hierba donde cayó el duro; el rincón donde una vez, muchos años atrás, la sacó a bailar su marido por vez primera.
-Mejor nos vamos a casa -responde, con la voz desfallecida.
Pero no se mueven. Teresa que se detiene, porque en ese mismo instante el solista de la banda regresa al escenario entre ovaciones.
-Y ahora, para los nostálgicos... ¡un pasodoble!
Teresa detenida en mitad de la campa, escuchando el pasodoble con una sonrisa remota. Frente a ella, Luis y Teresa bailando todavía ese mismo pasodoble, sin pensar en nada: los ojos cerrados, como si soñaran. Porque bailar, piensan ambos al unísono, se parece un poco a olvidar; bailar en algo recuerda a soñar.
- No quiero abusar más de su tiempo ni de su paciencia. Espero haberles logrado transmitir con esta conferencia la clase de desafíos a los que me he enfrentado en mi afán de trasladar las técnicas del montaje cinematográfico a la literatura. Si comencé diciéndoles que iba a compartirles no tanto mis certezas como mis preguntas, es porque siento que ese camino que emprendí está muy lejos de terminar. Tras la publicación de *Lo demás es aire*, me propongo ahora abordar

la escritura de un ensayo que eche mano de herramientas semejantes, ahora sin el auxilio de las fechas, para unir en un mismo libro a diferentes personajes de la historia que comparten una misma experiencia: la experiencia de la soledad. Ovidio exiliado entre los bárbaros y el pequeño Luis XVII languideciendo en su habitación, preso de los jacobinos; una ballena que canta en una frecuencia de 52 herzios que no puede ser escuchada por ninguna otra ballena —la ballena más solitaria del mundo, la llaman— y Emily Dickinson que en la soledad de su cuarto escribe poemas para sí misma; Laika ladrando en la sonda espacial y Simeón el estilista rezando en lo alto de su columna y el último uro muriendo en los bosques de Polonia en 1627. En mi libro aspiro a dar cobijo a estos y otros personajes, compartiendo simultáneamente sus muchas soledades a través de las fronteras del tiempo, del espacio y de las especies. Ojalá en ese camino aprenda algo nuevo, o me haga preguntas diferentes, que algún día pueda venir a compartir con ustedes.